Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
in Frankfurt am Main

vorgelegt von

ELMAR SEIDEL
aus Frankenstein (Schlesien)

1963

1962

Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
in Frankfurt am Main

vorgelegt von

ELMAR SEIDEL
aus Frankenstein (Schlesien)

1963

1. Gutachter: Prof. Dr. Helmuth Osthoff

2. Gutachter: Prof. Dr. Theodor W. Adorno

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Februar 1962

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

D. 30

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

I Die verschiedenen Grundtypen enharmonischer Beziehungen in den harmonischen Großformen Franz Schuberts 18

II Nachweis der Grundtypen enharmonischer Großbeziehungen im Werke Franz Schuberts 63

a) Enharmonische Großbeziehungen durch parallele harmonische Vorgänge 63

b) Enharmonische Großbeziehungen durch Auskomponierung der chromatischen Proportion aus dem Finale des Es-Dur Klaviertrios 77

c) Auskomponierte Chromatik 88

d) Enharmonische Varianten 96

III Die Herkunft der Grundtypen 101

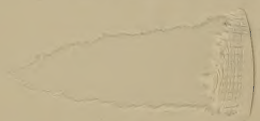
IV Analogien zwischen den Werken mit und ohne enharmonische Großbeziehungen 120

Anhang (Notenbeispiele) 146

Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen 217

Literaturverzeichnis 219

[illegible]lisches Lexi[illegible]



Einleitung.

Eine grundlegende Geschichte der E n h a r m o n i k fehlt bis heute[1]. Sie hier auch nur andeutungsweise zu versuchen, würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, da für die Zeit Schuberts längst die moderne Bedeutung des Terminus maßgebend ist. So heißt es zu Beginn des 19. Jahrhunderts im "Musikalischen Lexikon" von H.Chr. Koch[2]:

> "Heut zu Tage verstehet man unter einer enharmonischen Fortschreitung die Verwechslung derjenigen Stufen unseres vollständigen Tonsystems, die in einerley Tongröße ausgeübt werden, z.E. die Verwechslung der Töne es u. dis, ais u. b oder cis u. des u.s.w."

Dieser Enharmonikbegriff kam in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Zweifellos haben die damals schon länger als hundert Jahre währenden Bemühungen um ein 12-stufiges temperiertes Tonsystem[3] wesentlich zu seiner Entwicklung beigetragen.[4] Um 1730 existiert z.B. für J.Ph. Rameau[5] der akustische Unterschied zwischen cis und des, his u. c auf Tasteninstrumenten nicht mehr, während J.G. Walther unter "enharmonique" zwar noch die Führung einer Melodie durch

---

1) Interessantes Material zu diesem Thema hat H. Pfrogner in seinem Buch, "Die Zwölfordnung der Töne" (Wien 1953), zusammengetragen. Ein näheres Eingehen darauf verbietet sich hier jedoch, da das Werk ein ganz anderes Ziel verfolgt (Versuch einer Deutung der "neuen Musik" des 20. Jahrhunderts von der Geschichte des Tonmaterials her).

2) H.Chr.Koch, "Musikalisches Lexikon", Frankfurt/Main 1802, Sp. 538.

3) Vgl. W.Dupont, "Geschichte der musikalischen Temperatur", Kassel 1935, S. 67 ff.

4) Dennoch hieße es, den wahren historischen Sachverhalt entstellen, wollte man die Ausbildung des modernen Enharmonikbegriffs ausschließlich auf die Erfindung der gleichschwebenden Temperatur zurückführen. Die verschiedenen ungleichschwebenden Temperaturen waren mindestens ebenso stark daran beteiligt. Für die zwar 12-stufige, jedoch ungleichschwebende Temperatur Kirnbergers tritt noch der eingangs zitierte H.Chr.Koch ein (vgl. a.a.O., Sp. 1501).

5) Vgl. Die Vorrede zu seinen "Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin", Paris 1728(?); rev.Neudruck in: J.Ph. Rameau, "Pièces de Clavecin", hrsg.v.E.R. Jacobi, Kassel-Basel 1960, S. 58 f., auf welche Ausgabe wir uns im folgenden beziehen.

"halbe Semitonia" versteht[6], an anderer Stelle aber zugibt, daß "nach dazu gekommener temperatur, die an sich selbst diatonischen Claves manchmal auch als enharmonische passiren, und betrachtet werden müssen"[7]. Ab 1750 dürfte die moderne Bedeutung des Terminus E n h a r m o n i k zumindest für Frankreich und Deutschland allgemein verbindlich gewesen sein. Jedenfalls stimmen Rameau[8], D'Alembert[9] und J.J. Rousseau[10], J.Adlung[11] und J.Ph. Kirnberger[12] darin überein, daß zumindest im temperierten System bezw. auf Tasteninstrumenten für enharmonisch verschiedene Töne nur ein einziger Ton zur Verfügung steht. Kompromißlos formuliert Fr. W. Marpurg[13]:

> "Man hat in der ganzen Musik, nach ihrer jetzigen Beschaffenheit, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedene Töne".

Aber auch diejenigen, die wie Kirnberger[14], G.J.Vogler[15] und J.G. Albrechtsberger[16] ausdrücklich darauf hinweisen, daß Sänger, sowie Streicher und Bläser den akustischen Unterschied

---

6) Vgl.J.G.Walther,"Musikalisches Lexikon",Leipzig 1732,S.225.

7) J.G.Walther, a.a.O., S. 276.

8) Vgl.J.Ph.Rameau, "Demonstration du principe del'harmonie", Paris 1750, S. 100.

9) Vgl.J.le Rond d'Alembert, "Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M.Rameau", nouvelle Edition, Lyon 1779, S. 109 f; "Hrn d'Alembert, ..., Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau", aus dem Französischen übersetzt von Fr.W. Marpurg (Übersetzung der 1. Auflage, Paris 1752), Leipzig 1757, S. 64 f.

10) Vgl.J.J.Rousseau, "Dictionnaire de musique", Paris 1768, S. 195.

11) Vgl.J.Adlung, "Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit", Erfurt 1758, S. 226 und 240.

12) Vgl.J.Ph.Kirnberger, "Die Kunst des reinen Satzes in der Musik", I, Berlin und Königsberg 1774, S. 18.

13) Fr.W. Marpurg, "Handbuch bey dem Generalbaß und der Composition", I, (2.Auflage) Berlin 1762, S. 4.

14) Vgl. Den von J.Ph. Kirnberger stammenden Artikel "Enharmonisch" in: J.G. Sulzer "Allgemeine Theorie der schönen Künste", II, (2.Auflage) Leipzig 1792, S. 71.

15) Vgl.G.J.Vogler, "Tonwissenschaft und Tonsetzkunst", Mannheim 1776, S. 84.

16) Vgl.J.G.Albrechtsberger, "Gründliche Anweisung zur Composition", Leipzig 1790, S. 10.

zwischen cis und des u.s.w. bewahren, was Rameau bestritten hatte[17], ziehen daraus keine kompositorischen Konsequenzen. Entweder sie begnügen sich damit, Ratschläge zu erteilen, wie die durch enharmonische Fortschreitungen hervorgerufenen akustischen Unebenheiten zwischen temperierten und nichttemperierten Instrumenten beim Zusammenspiel zu mildern wären[18], oder sie schränken enharmonische Ausweichungen von vornherein auf "Saiten-oder Pfeifenspiel" (d.h. Klavier oder Orgel; Anm. d. Verf.) ein[19]. In diesem Zusammenhang verdient eine Bemerkung von H.Chr.Koch Erwähnung, die wir seinem "Handbuch bey dem Studium der Harmonie" entnehmen[20]. Nach der Feststellung, daß man die Tonarten Cis- und Des-Dur verwechseln kann, "ohne daß unser Ohr bey diesem Wechsel die Verschiedenheit ihrer Tonstufen bemerkt", setzt er in einer Fußnote hinzu:

> "Wenn unser Ohr diesen Wechsel bemerkt, wenn er auf Bogeninstrumenten ausgeübt wird, so hat dies seinen Grund nicht in dem Wechsel der Tonstufen, sondern in der diesen Instrumenten eigentümlichen Applikatur, vermittels welcher in der Tonart cis die Saiten mehr verkürzt werden als in der Tonart des; daher klingt ohngeachtet der Gleichheit der Tongrößen beyder Tonarten, cis dur schärfer als des dur."

Ohne die sachliche Richtigkeit dieser Aussage diskutieren zu wollen - dies ist hier nicht unsere Aufgabe - ersehen wir daraus, daß der Unterschied zwischen enharmonisch verschiedenen Tönen selbst dort, wo er sich bemerkbar macht, als kompositorischer Baustein (unterschiedliche Tongröße) ignoriert wurde. Es erhebt sich daher die Frage, was denn die Komponisten und Theoretiker, angefangen vom 18. Jahrhundert bis heute, dazu veranlaßt haben mag, am "enharmonischen Klanggeschlecht"[21], ungeachtet der Tatsache, "daß es gewissermaßen nur in der

---

17) Vgl.J.Ph.Rameau,"Démonstration du principe de l'harmonie", S.100.

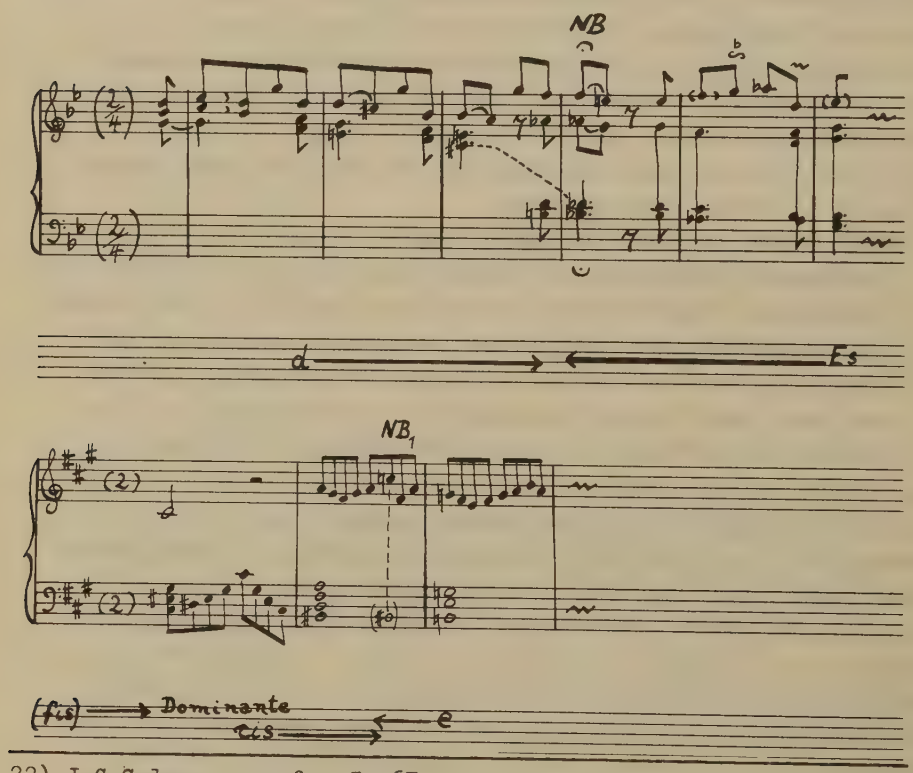
18) Vgl.J.G.Albrechtsberger, a.a.O., S. 10.

19) Vgl.G.J.Vogler, a.a.O., S. 84.

20) H.Chr.Koch, "Handbuch bey dem Studium der Harmonie", Leipzig 1811, S. 39.

21) So lautete der feststehende Terminus im 18., ja noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts (vgl.H.Pfrogner, "Zur Theorieauffassung der Enharmonik im Zeitalter Mozarts", Kgr.-Ber. Wien - Mozartjahr 1956, S. 471 ff.)

Einbildung besteht"[22], festzuhalten. Die Antwort darauf gab bereits Rameau. In der Vorrede zu seinen "Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin" - sie trägt den Titel "Remarques sur les pièces de ce livre et sur les differens genres de musique"[23] - schreibt er über die Wirkung folgender zweier enharmonischer Fortschreitungen in den Stücken "L'Enharmonique"[24] (NB) und "La Triomphante"[25] (NB_1)[26]:



22) J.G.Sulzer, a.a.O., S. 67

23) Leider übersetzt der Herausgeber (E.R.Jacobi) den Terminus "genre" mit "Stil". Aus dem Text geht jedoch eindeutig hervor, daß "genus" gemeint ist, was nach damaligem Brauch der deutschen Musiktheorie mit "Klanggeschlecht" übersetzt wurde. (vgl.u.a.J.Adlung, a.a.O., S. 145, sowie Marpurgs Übersetzung der "Elémens de musique" von D'Alembert, S. 69 f.).

24) J.Ph. Rameau, "Pièces de Clavecin", S. 92 f.

25) J.Ph. Rameau, a.a.O., S. 71 f.

26) J.Ph. Rameau, a.a.O., S. 59

"Cet effet naît de la difference d'un quart de Ton qui se trouve entre l'Ut Diéze et le Ré Bémol de la premiere piéce, et entre le Si Diéze et l'Ut de la deuxiême : et bien que ce quart de Ton n'y ait pas effectivement lieu, puisque Ut Diéze et Ré Bémol, ou Si Diéze et Ut ne sont qu'une même Note, un même son, une même Touche sur le Clavier, l'effet n'en n'est pas moins sensible par la succession inattenduë des differentes modulations[27], qui dans leurs passage exigent nécessairement ce quart de Ton. Ce n'est pas de l'intervalle en particulier que naît l'impression que nous devons en recevoir, c'est uniquement de la modulation qui le constitue pour ce qu'il est, ...

c'est ce même quart de Ton qui fait la difference du semiton Diatonique entre Si et Ut d'avec le semiton Chromatique entre Si et Si Diéze; comme on l'a remarqué de tout temps; et c'est à ce même quart de Ton qu'est attaché le genre Enharmonique : mais les Modernes n'ayant pû tirer des Anciens aucun autre éclaircissement sur ce fait, ont regardé ces genres de Chromatique et d'Enharmonique, comme de pure spéculation[28], et les ont bannis de notre Musique, sur ce que le quart de Ton ne nous est pas naturel : l'oreil en a cependant jugé autrement de nos jours, et il ne manque plus au Musicien que de connoître ce qu'il pratique, en rapportant à la modulation ce qu'il ne faisoit dépendre, jusqu'ici, que de l'intervalle en particulier".[29]

---

27) Der Terminus "modulation" hat hier noch die Bedeutung von "im Modo oder in der Ton-Art bleiben" (J.Mattheson, "Der vollkommene Capellmeister", Hamburg 1739, S. 293 Anm.). Rameau nennt das Verlassen einer Tonart "passer d'un Ton ou d'un Mode à un autre" ("Traité de l'harmonie." Paris 1722, S. XXII) oder "changer de mode", bezw. "passer d'une Tonique à une autre ("Génération harmonique", Paris 1737, S. 178), Vgl. dazu auch H.H. Eggebrecht, "Studien zur musikalischen Terminologie", Wiesbaden 1955, S. 115 f.

28) Vgl. dazu auch J.Adlung, a.a.O. S. 147 (Fußnote r)

29) Auf die anschließende Beschreibung des "diatonisch-enharmonischen" Klanggeschlechts, eine Idee, um deren künstlerische Realisation Rameau sich bemühte (vgl. "Démonstration du principe de L'harmonie", S. 93 f.) die aber auch Widerspruch fand (vgl.J.J. Rousseau, a.a.O., S. 198), brauchen wir hier nicht näher einzugehen.

Rameau scheint sich der Tatsache bewußt gewesen zu sein, daß er hier einen neuen, der antiken Musiktheorie entgegengesetzten Enharmonikbegriff prägte [30]. Der akustisch nicht vorhandene Unterschied zwischen cis' und des', bezw. His - c'' und c - c'' dringt, seinen Ausführungen zufolge, deswegen in unser Bewußtsein ein, weil derjenige Ton, der cis' und des', wie auch die Doppeloktave, die His - c'' und c - c'' darstellt, unmittelbar nacheinander bezw. gleichzeitig in zwei verschiedenen Tonalitäten erscheinen. Dies aber setzt voraus, daß sowohl cis' als auch des', His als auch c'' eindeutig komponiert sind. In "L'Enharmonique" gehört cis' als Bestandteil des Sextakkordes der Dominante zur Tonalität d; des' im verminderten Septakkord b - des' - g' - e'' löst sich nach c im Akkord as - c' - f' auf, der hier in Bezug auf den Es -Dur Sextakkord im folgenden Takt subdominantische Funktion ausübt. In "La Triomphante" gehören His und c' eindeutig den Tonalitäten cis, bezw. e an. Enharmonik in ihrer modernen Bedeutung ist somit ein Spezialfall der tonalen Logik. Dies mochte Kirnberger meinen, als er in Sulzers "Allgemeinen Theorie der schönen Künste" schrieb[31]:

> "Ob wir nun gleich in unserer Musik das Enharmonische in dem Gesang"(D.h. als realen akustischen Unterschied enharmonisch verschiedener Töne; Anm. d. Verf.)" verloren, so haben wir doch ähnliches, oder doch etwas, dem wir denselben Namen geben, in der Harmonie beybehalten, wo die enharmonischen Ausweichungen oft gebraucht werden".

In den beiden oben behandelten Notenbeispielen ist der verminderte Septakkord das Darstellungsmittel der Enharmonik, was Rameau an anderer Stelle zur allgemeinen Regel erhebt[32]. Sie dringt durch Marpurgs Übersetzung der "Elémens de musique" von D'Alembert[33] nach Deutschland. Marpurg selbst sagt zwar[34], "Diese Enharmonie ist auf so vielerley Art möglich als Arten dissonirender Sätze" (d.h.Akkorde;Anm.d.Verf.)" vorhanden sind",

---

30) Vgl.J.Ph.Rameau, "Démonstration du principe de l'harmonie", S.101 f.

31) J.G.Sulzer, a.a.O., S. 67

32) Vgl.Rameau, a.a.O., S. 92

33) Vgl.Hrn d'Alembert, ..., Systematische Einleitung,S. 65 ff.

34) Fr.W.Marpurg, "Handbuch", S. 25

führt als Beispiel aber auch nur den verminderten Septakkord an. Ausweichungen mit dessen Hilfe nennt er "enharmonische Modulationen", die er der "fantastischen und recitativischen Schreibart" zuweist[35]. Der Artikel "Enharmonique" in Rousseaus "Dictionnaire" beschreibt ebenfalls nur enharmonische Ausweichungen mittels des verminderten Septakkordes[36]. Nach Rousseau soll Enharmonik mur im "Récitatif obligé" vorkommen[37]. Kirnberger, der die "enharmonische Behandlung der Harmonie" wie Marpurg und Rousseau nur "vermittelst des Accordes mit der kleinen Septime und kleinen None" kennt[38], erwähnt die Möglichkeit, zu Modulationszwecken mehrere verminderte Septakkorde aneinanderzureihen, wobei er sich auf seinen Lehrer J.S.Bach beruft[39]. J.G.Albrechtsberger gibt in seiner "Gründlichen Anweisung zur Composition" zwei treffende Beispiele enharmonischer Modulation über den verminderten Septakkord[40]. Moderner ist H.Chr.Koch. Zwar schreibt er noch wie Marpurg, "diese enharmonischen Uebergänge und ihre Verwechslungen sind auf so verschiedene Arten möglich, als es Arten dissonirender Accorde giebt"[41], beschränkt sich aber nicht mehr auf den verminderten Septakkord, den er nur erwähnt, sondern erläutert schon die enharmonische Ausweichung mit Hilfe des "Accords der übermäßigen Sexte"[42]. Er weiß auch, daß enharmonische Beziehungen nicht immer im Notentext ausgedrückt sein müssen[43]. 1812 - also schon zu Leb-

---

35) Vgl.Marpurg, a.a.O., S. 25

36) Vgl. J.J. Rousseau, a.a.O., S. 195 f.

37) Vgl. J.J. Rousseau, a.a.O., S. 198

38) Vgl. J.Ph. Kirnberger, a.a.O., S. 129 f.

39) Vgl. J.Ph. Kirnberger, a.a.O., S. 132

40) Vgl. J.G. Albrechtsberger, a.a.O., S. 10

41) H.Chr.Koch "Versuch einer Anleitung zur Composition", II, Leipzig 1787, S. 266

42) Vgl. H.Chr.Koch, a.a.O., S. 262 f.

43) Vgl. H.Chr.Koch, a.a.O., S. 263 f.

zeiten Schuberts - lässt er eine Schrift erscheinen, worin der Versuch unternommen wird, alle Arten der Ausweichung "vermittelst des enharmonischen Tonwechsels" zusammenzustellen[44].

Bei all den oben angeführten Theoretikern fällt auf, daß sie nur enharmonische Modulationen mittels "dissonirender Sätze" (Akkorde) - nach neuerem Sprachgebrauch, durch Umdeutung einzelner Akkordtöne[45] - beschreiben, Modulationen aber, "die in eine enharmonische Tonart führen, ohne die Ausgangstonart durch Rückmodulation wieder zu erreichen"[46], unerwähnt lassen[47]. Dies ist umso verwunderlicher, als solche Gebilde seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn auch nicht eben häufig, so doch immer wieder vorkamen[48].

Inwieweit Schubert mit der Musiktheorie seiner Zeit vertraut war, konnte bisher nicht festgestellt werden. Diesbezügliche Äußerungen seinerseits - schriftlich oder mündlich - sind nicht überliefert. Wir wissen auch nicht, auf welchem Fundament sich der Unterricht Michael Holzers, Schuberts erstem Lehrer - wenn wir von seinem Vater und seinem Bruder Ignaz absehen - aufbau-

---

44) H.Chr.Koch, "Versuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die Dur-und Moll-Tonart der übrigen Stufen auszuweichen", Rudolstadt 1812.

45) Vgl.R.Louis u.L.Thuille, "Harmonielehre", (9. Auflage), Stuttgart 1929, S. 312 f.

46) W.Keller, "Handbuch der Tonsatzlehre", I, Regensburg 1957, S. 304 - Keller nennt solche Modulationen "harmonische Spiralen".

47) Eine gewisse Ausnahme macht G.J.Vogler, der u.a. eine Harmonisierung der "vermischten Leiter" beschreibt (vgl.a.a.O., S. 176 f.).

48) Wir denken dabei weniger an die künstlerisch unwichtigen Stücke durch alle Tonarten des Quinten-oder Quartenzirkels, als vielmehr an Werke wie J.S.Bachs Phantasie in g-moll (BWV 542,1) für Orgel (Takt 31 ff.) oder an das Finale des ersten der sechs J.Haydn gewidmeten Streichquartette (K.V.387) von W.A. Mozart (Takt 124 ff.).

te[49]. Das gleiche gilt von den wenigen Stunden bei Wenzel Ruczizka. Salieri hielt sich nach Aussagen A. Hüttenbrenners an kein Lehrbuch[50]. Demselben Gewährsmann zufolge, wäre gerade er der letzte gewesen, der seine Schüler zu kühnen Modulationen ermuntert hätte[51]. Simon Sechter können wir in diesem Zusammenhang nicht nennen, da er Schubert bekanntlich nur eine einzige Lektion erteilt hat. Sie dürfte am 4. November 1828 stattgefunden haben; am 19. November des gleichen Jahres starb Schubert[52]. Überdies erschien der erste Band von Sechters theoretischem Hauptwerk, "Die Grundsätze der musikalischen Komposition" erst 1853. Das einzige Lehrbuch, von dem wir mit einiger Sicherheit annehmen dürfen, daß Schubert es gekannt hat, ist die "Harmonie- und Generalbaß-Lehre" von J. Drechsler (1782-1852)[53], dem späteren Lehrer von J. Strauß (Sohn). Ein Exemplar davon soll sich unter Schuberts Nachlaß befunden haben[54]. Das 88 Seiten starke Büchlein (Format 18,8 x 11,6; 8 Notentafeln) wurde, wie der Untertitel vermerkt,

---

49) W. Vetter behauptet zwar, "Holzer,....., stand mit der Fugenlehre Marpurgs auf gutem Fuße" ("Der Klassiker Schubert", I, Leipzig 1953, S. 94), gibt aber keine Belege. Nach A.Holzapfel war Holzer nur "ein gründlicher Kontrapunktist" (Brief an F. Luib von Anfang Dez. 1858, abgedruckt bei O.E. Deutsch, "Franz Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde", Leipzig 1957, S. 49). Marpurgs "Abhandlung von der Fuge" sollte dem Unterricht bei Sechter zugrundeliegen (vgl.O.E. Deutsch, a.a.O., S. 89). Ob und inwieweit Schubert das Werk schon vorher kannte, wissen wir nicht.

50) Vgl. A. Hüttenbrenner, "Kleiner Beytrag zu Salieri's Biographie" in AmZ, Jg. 1825, S. 796 ff.

51) "..... Am strengsten war er hinsichtlich der Modulation; er eiferte gewaltig gegen den in neuerer Zeit so üblich gewordenen grellen Wechsel der Tonarten, und verglich einige moderne Tonsetzer mit Leuten, die zum Fenster hinaus springen, um auf die Straße zu kommen ..." (vgl. A. Hüttenbrenner, a.a.O., S. 796)

52) Vgl. Erinnerungen, S. 89

53) J. Drechsler, "Harmonie- und Generalbaß-Lehre", Wien 1816; vgl. auch O.E. Deutsch, "Franz Schubert. Erinnerungen", S. 165, sowie, "The Schubert Reader", New York 1947, S. 24

54) Laut freundlicher Mitteilung von Prof.O.E.Deutsch (Wien).

"zum Behuf der öffentlichen Vorlesungen in dem Normalschulgebäude bey St. Anna" (Wien) geschrieben, wo sich Schubert von 1813 bis 1814 auf den Lehrerberuf vorbereitet hatte[55]. Drechsler stützt sich auf seine Lehrer, M. Haydn, G.J. Vogler und Grotius[55], sowie auf die Schriften von Kirnberger, (C.Ph.E.) Bach, Türk und Förster[57], (vgl. die Vorrede). Seine Ausführungen über die Modulation mit dem "enharmonischen Akkord" (gemeint ist der verminderte Septakkord; Anm. d. Verf.)[58] sind denn auch - zum Teil wörtlich - von Kirnberger übernommen[59]. Man fragt sich, was Schubert vom Jahre 1816 ab - nach Meisterwerken wie "Gretchen am Spinnrad" (Goethe) -D.118[60], "Meeresstille" (Goethe) D.216[61] und "Wandrers Nachtlied" (Goethe) D.224[62] - aus einem zwar gründlichen,

---

55) Vgl.O.E.Deutsch, "The Schubert Reader", S. 24

56) Der Name scheint wenig bekannt geworden zu sein. Jedenfalls fehlt er bei E.L. Gerber ("Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler", Leipzig 1812-14) und F.J. Fétis (Biographie universelle, (2.Auflage) Paris 1860-75). Auch R.Eitner (Quellenlexikon, (2.Auflage) Graz 1959-60) nennt ihn nicht. Einzig Mendel-Reißmann (Musikalisches Conversationslexikon, Berlin 1870-83, III, S. 242), auf dem die entsprechende Notiz in der Drechsler-Monographie von C. Preiß (Leoben 1910, vgl. S. 4) beruhen mag, schreibt im Artikel "Josef Drechsler" von dem "berühmten Organisten Grotius" im "Benediktinerstift zu Florenbach", bei dem Drechsler "den Generalbaß und Contrapunkt erlernte". Ein Benediktinerkloster dieses Namens scheint es jedoch nicht gegeben zu haben (vgl. L.H. Cottineau, "Répertoire Topo-bibliographique des Abbayes et Prieurés", Macon 1939, 2 Bde.).

57) Es handelt sich um E.A. Förster, Beethovens "alten Meister" (vgl.A.W. Thayer, "The life of Ludwig van Beethoven", edited by H.E. Krehbiel, New York 1921, I, S. 273). Förster veröffentlichte 1805 (Wien) eine "Anleitung zum General-Baß", die bis 1858 mehrere Auflagen erlebte (auch in tschechischer Sprache).

58) Drechsler dürfte diesen Terminus von E.A. Förster übernommen haben (vgl. dessen "Anleitung zum General-Baß"; spätere Auflage, Leipzig o.J., S. 21 ff.). Er findet sich zu Anfang des 19.Jh. aber auch bei A.Reicha ("Cours de Composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique", I, Paris 1818, S. 64), wo er allerdings noch für den Dominantseptakkord und für den Akkord der übermäßigen Sexte herhalten muß.

59) Vgl.J.Drechsler, a.a.O., S. 79 ff. mit J.Ph. Kirnberger, a.a.O., S. 129 ff. und J.G. Sulzer, a.a.O., S. 67 ff.

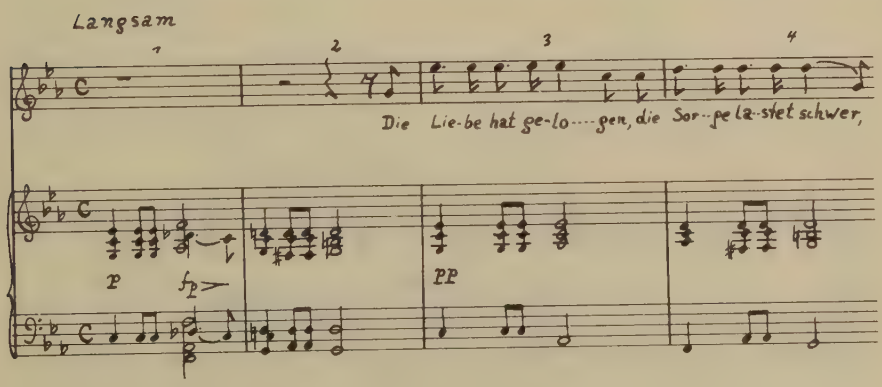
60) 19.10.1814

61) 20.-21.6.1815

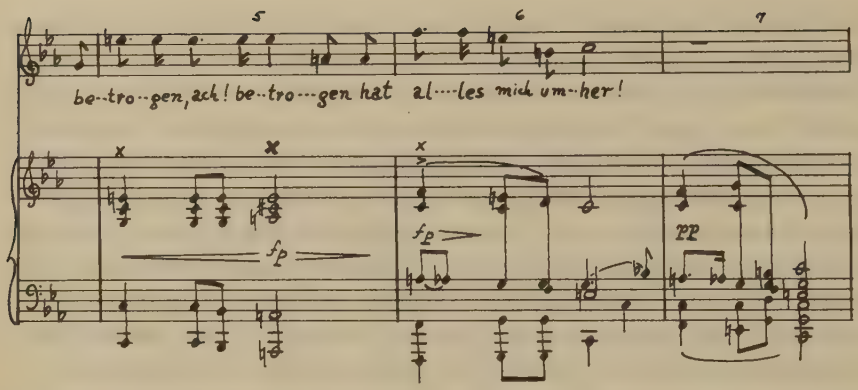
62) 5.7.1815

aber doch auf die musikalischen Bedürfnisse angehender Schullehrer zugeschnittenen Lehrbuch noch hätte lernen können. Insbesondere gilt dies für die Enharmonik in seinen Werken, auf welchem Gebiet er seiner Zeit weit voraus war. Drechsler - wie seine Vorgänger und Zeitgenossen - verstehen darunter nur die unmittelbare Umdeutung einzelner Akkordtöne. Das heißt natürlich nicht, daß solche Erscheinungen in der Musik Schuberts nicht mehr vorkämen. Sie finden sich während der gesamten durmolltonalen Epoche, also auch bei ihm, dessen Neuerungen auf dem Gebiet der Enharmonik wir in anderer Richtung suchen müssen. Bevor wir uns dieser Aufgabe unterziehen, soll jedoch an einem Beispiel aus Schuberts Liedschaffen erläutert werden, was unter dem Terminus h a r m o n i s c h e G r o ß f o r m zu verstehen ist. Wir wählen dazu "Die Liebe hat gelogen" (Platen) D.751[63].

Den drei Strophen des Gedichtes entspricht eine formale Dreiteiligkeit der Musik. Der erste Teil steht in c-moll, bezw. C-Dur. Er umfasst zwei auf die erste Strophe vorbereitende Klaviertakte über den für Schubert so typischen Rhythmus ♩ ♫ , die erste Strophe (Takt 3-6) und ein eintaktiges Nachspiel des Klaviers (Takt 7).

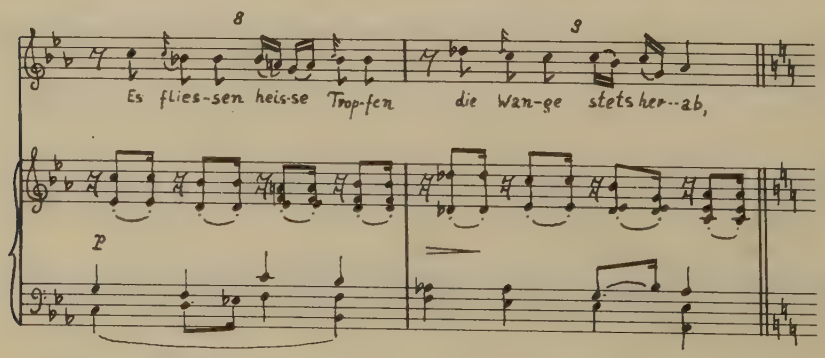


63) Entstanden im Frühling 1822, im Jahr der h-moll Sinfonie.

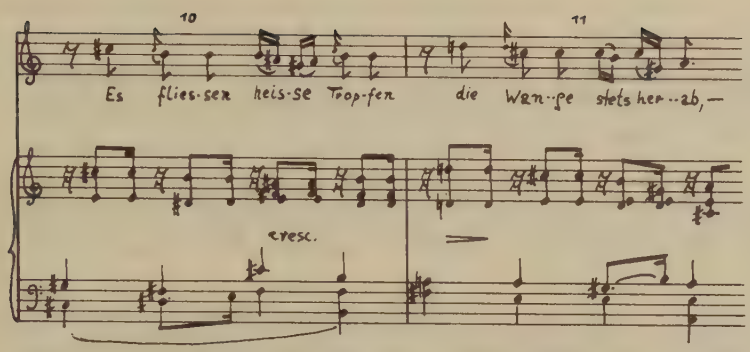


Harmonisch auffällig sind die Takte 5 und 6. Nahezu unvermittelt folgen hier die Dreiklänge von C-, A- und F-Dur aufeinander; (C: T — TP — S)[64]. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich besonders auf den A-Dur Dreiklang (3. und 4. Viertel des 5. Taktes). Ist er nur eine Ausdruckssteigerung (Wiederholung des Wortes "betrogen") oder hat er eine für die Harmonik des ganzen Stückes geltende Bedeutung? Eine Untersuchung des harmonischen Grundrisses der Komposition wird uns diese Frage beantworten können.

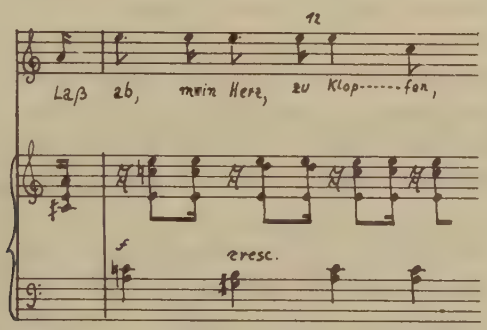
Nach dem c-moll des ersten Teiles gerät die Harmonik in der 2. Strophe (Takt 8-13) in Bewegung. Eine sequenzierende Wiederholung der Takte 8-9



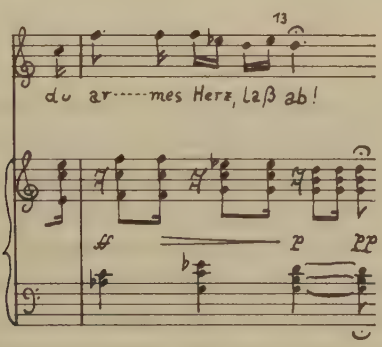
64) Funktionsbezeichnungen nach W.Maler, "Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre", (4. Auflage) München·Duisburg 1957.



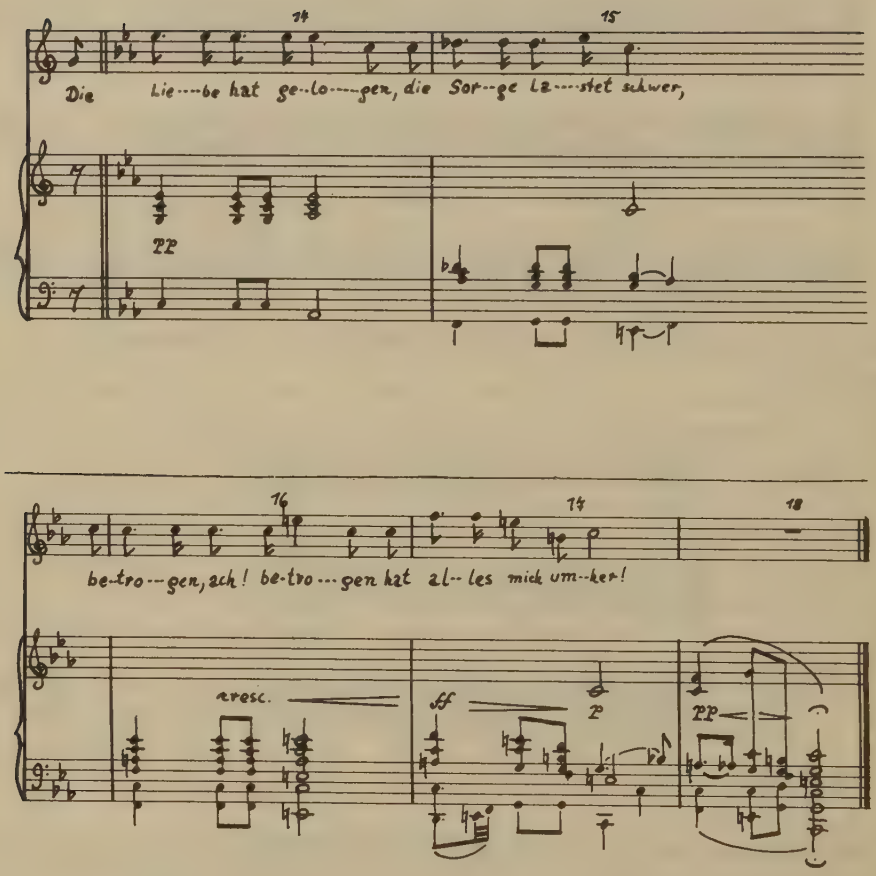
führt zur a-moll Episode "lass ab, mein Herz, zu klopfen" (Takt 12),



um im nächsten Takt (13) "du armes Herz, lass ab"



in das c-moll der Quasi-Reprise (3. Strophe) zurückzuleiten.



Diese ist eine hauptsächlich harmonische Variante der 1. Strophe. Daher erklingt auf dem 3. und 4. Viertel von Takt 16- analog zum A-Dur Dreiklang in Takt 5 - ein a-moll Dreiklang als Quartsextakkord. Zwar wirkt er als Durchgangsakkord weniger frappierend als sein Analogon, das erneute Berühren der Tonikaparallele von C (zum dritten Mal) beweist jedoch, daß Schubert den A-Dur Dreiklang in der 1. Strophe nicht bloß als einmaliges Ausdrucksmittel setzte, sondern das ganze Lied auf die Spannung zwischen C (c) und A (a) hin anlegte.

Jetzt aber erhebt sich ein entscheidender Einwand: Die in Takt 12 erreichte Tonart ist nicht a-moll, die sequenzierende Wiederholung der 1. Hälfte der 2. Strophe beginnt in des- und moduliert nach heses-moll. Der musikalische Kontext gestattet es nicht, die tonalen Beziehungen zwischen dem letzten Viertel des 9. Taktes und dem 1. des 10. als übermäßige große Terz zu hören (Baß: As-cis) - mag Schubert auch der leichteren Lesbarkeit halbar cis statt des schreiben. Das aber würde bedeuten: Das Lied endet nicht in der Tonart, in der es begann, sondern in deses-moll. Wäre demnach unsere Aussage über den A-Dur Dreiklang im 5. Takt falsch? Keineswegs, denn unser Bewußtsein wird danach trachten, Anfangs- und Endtonalität um der tonalen Einheit des Stückes willen zu identifizieren. Das Zustandekommen dieser enharmonischen Großbeziehungen aber setzt voraus, daß der akustisch nicht vorhandene Unterschied zwischen c- und deses-moll durch die Modulation von der einen zur anderen Tonalität eindeutig dargestellt wird. Nur so nämlich können wir uns seiner bewußt werden. Wie wir aus der Analyse ersehen, erfüllt Schuberts Lied diese Voraussetzung. Daran gewöhnt, alle Tonkombinationen im Sinne der einfachsten Beziehungen zurechtzuhören, stellen wir fest: Die 1. Strophe steht in c-moll, bezw. C-Dur; die 2. moduliert über As-Dur und heses-moll zur Dominante von deses-moll, das wir mit c-moll identifizieren, damit das Stück in der Tonalität schließt, in der es begann. Zwischen unmittelbaren und übergeordneten tonalen Beziehungen herrscht somit ein gewisser Widerspruch. Die Haupttonalität des Liedes (c) ist zweideutig, ambivalent. Dabei verleiht die enharmonische Identität der Töne a im 5. und heses im 11. bezw. 16. Takt der oben bemerkten Spannung zwischen C (c) und A (a) einen besonderen Reiz.

Wie schon gesagt, deutet Schubert die enharmonischen Beziehungen aus Gründen der leichteren Lesbarkeit im Notenbild nicht an. Solche Modifikationen, die Schuberts Zeitgenosse G. Weber ausdrücklich gestattet[65], üben auf die wirklichen tonalen Verhältnisse keinen Einfluss aus. Dies wird jeder bestätigen, der die Transposition eines Kunstliedes, das enharmonische Großbeziehungen aufweist, mit der Originallage vergleicht. Bei der Auf-

---

65) Vgl. G. Weber, "Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst", (3. Auflage) Mainz 1830-32, II, S. 165 ff.

zeichnung des harmonischen Grundrisses können daher auch wir die Auswechslung von # und ♭ in der 2. Strophe vornehmen.

Einleitung	(Takt 1- 2):	c
1. Strophe	(" 3- 6):	c-C
Nachspiel	(" 7):	C
2. Strophe	(" 8- 9)	As≈Gis
	" 10-11	Heses≈A
	" 12	a
	" 13):	
3. Strophe	(" 14-17):	c-C
Nachspiel	(" 18):	C

66)

Der Begriff e n h a r m o n i s c h e G r o ß b e z i e h u n g e n , wie wir ihn zu entwickeln versuchten, ist also nur aus dem harmonischen Grundriss des ganzen Stückes zu verstehen. Diesen harmonischen Grundriss des ganzen Stückes nennen wir h a r m o n i s c h e G r o ß f o r m . Ihre Kenntnis allein ermöglicht uns, zwischen wirklichen enharmonischen Großbeziehungen und solchen, die nur auf dem Papier stehen, zu unterscheiden[67]. So steht z.B. der Mittelteil (B) von Schuberts cis-moll Moment musical op. 94,4 (D.780)[68] nicht, wie notiert, in Des- sondern in Cis-Dur. Teil A (Takt 1-61) schließt eindeutig auf der Dominante von cis. Teil B (Takt 62-113 b) hört in derselben Tonart auf, in der er begonnen hatte, worauf die Wiederholung des 1. Teils in cis-moll erfolgt (Takt 114-174). Eine fünf-

---

66) Die Pfeile deuten Modulationen an. Waagerechte oder senkrechte Striche zwischen zwei Tonalitäten sollen zeigen, daß diese ohne Modulation aufeinander folgen. Das Zeichen ≈ heißt: enharmonisch umgedeutet.

67) Über Schein-Enharmonik sagt M. Hauptmann ("Die Natur der Harmonik und der Metrik", (2.Auflage), Leipzig 1873, S. 188):
"Es sind aber bei Weitem nicht alle enharmonischen Substitutionen in der Notenschrift für Umdeutungen.... zu nehmen; öfter wird vom Componisten zu Erleichterung der practischen Ausführung, zu bequemerer Applicatur, zuweilen wohl auch aus Uebereilung oder Mangel gründlicher Kenntnisse der Harmonie, bewußt oder unbewußt das Eine für das Andere gesetzt, ohne dass harmonisch eine veränderte Bedeutung gemeint sei".

68) 1823 - 1828 (?)

taktige Coda (Takt 175-179) - teils in Cis-Dur (Schubert notiert Des-Dur), teils in cis-moll - beschließt das Stück. Nirgends moduliert es von cis nach Des, um dann in dieser Tonart zu bleiben. Daher kann auch keine Beziehung cis≈des in unser Bewußtsein dringen. Dennoch muß man Schuberts Notierungsweise nicht verwerfen. Sicher wählte er sie, um im Durteil nur 5 anstelle von 7 Vorzeichen zu haben. Diese "Sparmaßnahme" zwang ihn allerdings zu mehreren 𝄫 (u.a. Takt 84 f.), von dem Massenaufgebot an Vorzeichen in der Coda (Takt 175 und 177) ganz zu schweigen.

Die folgende Untersuchung erstreckt sich ausschließlich auf enharmonische Großbeziehungen. Unmittelbare Umdeutungen einzelner Akkordtöne - sie zu hören, genügen bisweilen drei Akkorde - spielen sich in zu engen Bezirken ab, als daß sie die harmonische Großform beeinflussen könnten. Ebensowenig werden wir kommatische Unterschiede zwischen gleichnamigen Tönen berücksichtigen. Selbst ein W. Keller, der sonst nachdrücklich für die Notenreinschrift A.v.Oettingens[69] eintritt[70], muß zugeben, daß man so gut wie gar nichts darüber weiß, ob und inwieweit diese Unterschiede bei Modulationen in kommatisch verschiedene Tonarten, (die unsere pythagoreisch orientierte Notenschrift stets verschweigt), als Nuancen tonaler Logik ins Bewußtsein dringen.[71]

---

69) Vgl. A.v.Oettingen, "Das duale Harmoniesystem", Leipzig 1913, S. 124 f.

70) Vgl. W. Keller, a.a.O., S. 63 f.

71) Vgl. W. Keller, a.a.O., S. 306 f.

I

Die verschiedenen Grundtypen enharmonischer Beziehungen in den harmonischen Großformen Franz Schuberts.

Wenn wir nun darangehen, die Zusammenhänge zwischen Enharmonik und harmonischer Großform im Werke Franz Schuberts zu untersuchen, stellen sich uns drei Fragen:

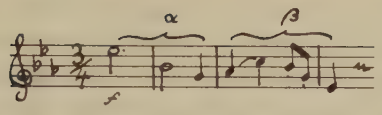
1) Lassen sich bestimmte Grundtypen enharmonischer Großbeziehungen feststellen?
2) Welche dieser Grundtypen -falls solche existieren- können als Erfindungen Schuberts angesehen werden? Welche dürfte er von seinen unmittelbaren Vorgängern oder Zeitgenossen übernommen haben?
3) Bestehen zwischen den Kompositionen mit und ohne enharmonischen Großbeziehungen irgendwelche Analogien?

Um die erste Frage zu beantworten, ist es zunächst notwendig, eine Komposition zu analysieren, deren harmonische Großform mehrere Fälle enharmonischer Beziehungen aufweist. Dabei wird man darauf achten müssen, ob diese nach einem einheitlichen Verfahren gesetzt wurden oder ob sich verschiedene Verfahrensweisen feststellen lassen. Anschliessend wäre zu untersuchen, inwieweit letzere auch für andere Werke Schuberts verbindlich sind. Als Ausgangsbeispiel wählen wir das Klaviertrio in Es-Dur (D.929[72]). Sein erster, zweiter und letzter (4.) Satz enthält enharmonische Großbeziehungen. Nur der dritte ist davon frei. Die in E-Dur notierte Episode (Takt 30-46) steht in Wirklichkeit in Fes-Dur, das von As-Dur aus erreicht wurde. Von Fes- geht es über Ces-(Takt 37-46, 1. Viertel) zurück nach Es-Dur, der Haupttonart des Satzes.

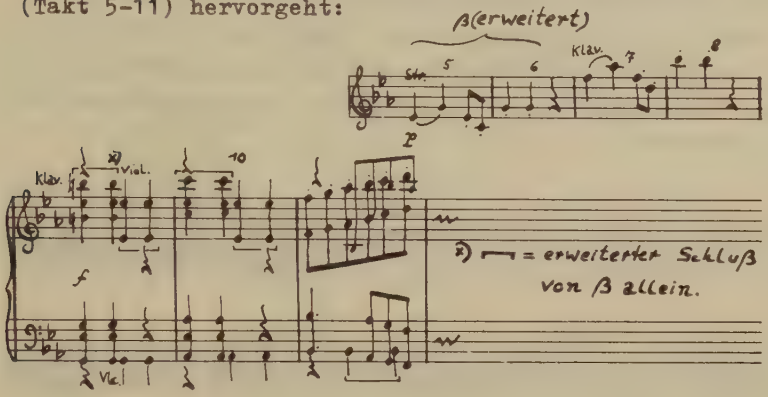
Das viertaktige Hauptthema des ersten Satzes besteht aus zwei zweitaktigen Motiven, einem dreiklangsgebundenen (α) und einem primär als Rhythmus wirksamen (β)

---

72) entstanden November 1827

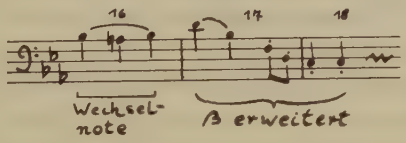


wie aus der unmittelbar anschließenden Aufspaltung (Takt 5-11) hervorgeht:



Eine im Gegensatz zum Unisonobeginn des Satzes ausharmonisierte Wiederholung des Hauptthemas mit erweitertem β schließt den Hauptsatz ab (Takt 12-15).

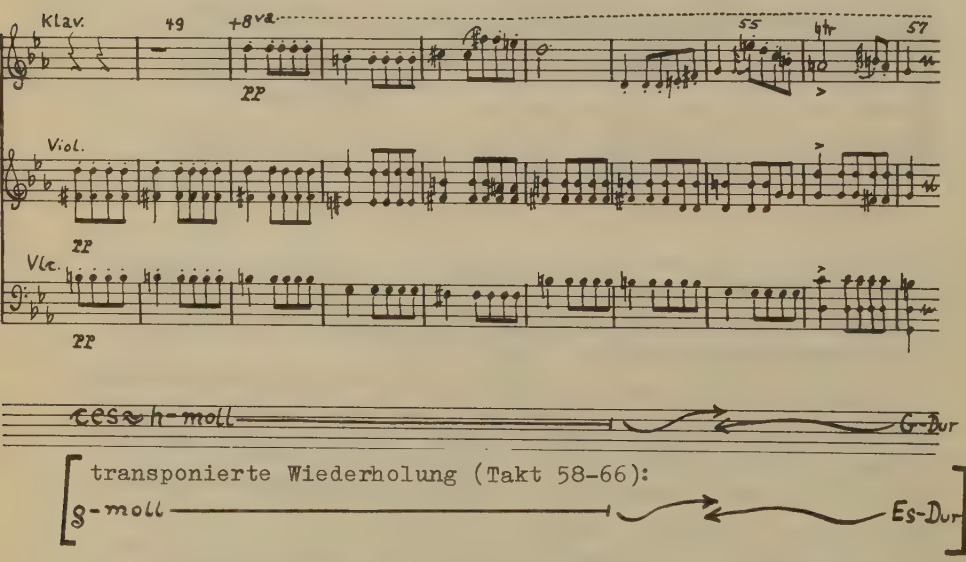
Die Überleitung zum Seitensatz (Takt 16-48) beginnt merkwürdigerweise in B-, scheint dann über Ges- nach Es-Dur bezw. es-moll zurückleiten zu wollen, um ab Takt 46-fast gewaltsam- nach cesh-moll zu führen. Mit anderen Worten: Bis Takt 45 befinden wir uns im Bereich von Es bezw. es. Alle innerhalb des Abschnitts berührten Tonalitäten sind als Ausweichungen anzusehen. Aber auch melodisch wird die Überleitung kaum vom Hauptsatz abgesetzt. Schubert arbeitet lediglich mit dem erweiterten β, dem er eine Wechselnote voranstellt.



Dieses an und für sich ungewöhnliche Verfahren, Teile des Hauptthemas bereits in der Überleitungsgruppe zu verarbeiten

und damit die Durchführung vorwegzunehmen, wird sich im weiteren Verlauf des Satzes als sinnvoll erweisen.

Das Seitenthema (Takt 49-57), eine symmetrische achttaktige Periode (4+4), die durch einen thematisch unabhängigen, einleitenden Begleitungstakt (Takt 49 mit Auftakt) einen Anschein von Asymmetrie erhält, beginnt in ces≈h-moll, hört aber in G-dur auf. Damit noch nicht genug, setzt die Wiederholung (Takt 58-66) in g-moll ein, um dann -notwendigerweise- nach Es-Dur, der Haupttonart, zurückzuführen.

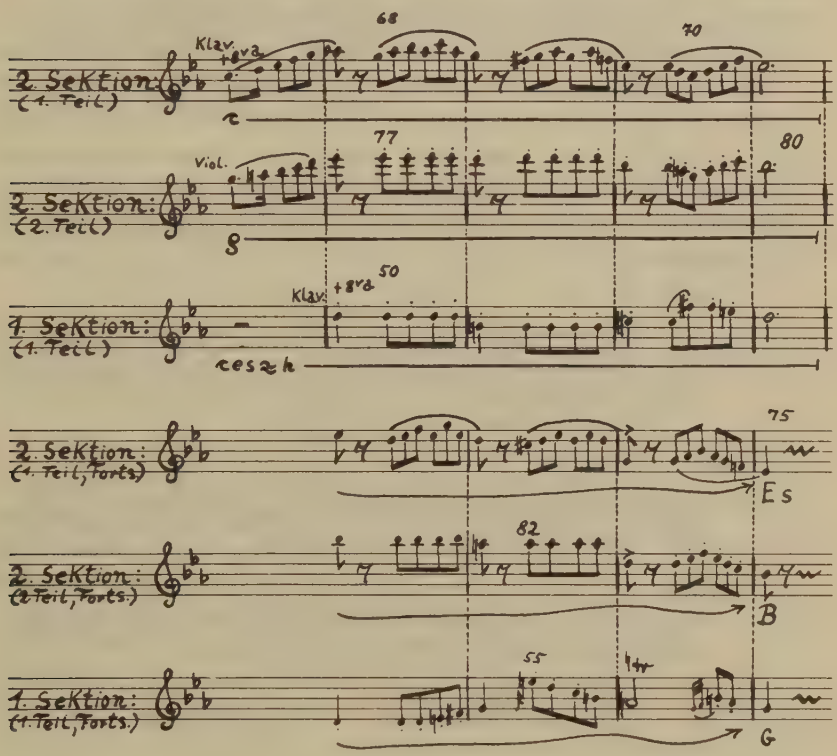


Solche Wiederholungen in sich modulierender Abschnitte -jeweils von der Zieltonart aus, wodurch sich ganze Ketten von Modulationen ergeben- werden uns im Verlauf dieser Untersuchung noch mehrfach beschäftigen. Jetzt sei fürs erste auf die harmonische Großform des Satzes hingewiesen, soweit wir sie verfolgt haben:

Steht der Hauptsatz in Es-Dur bezw. es-moll (mit Überleitung nach ces≈h-moll), moduliert die erste Sektion des Seitensatzes (Takt 49-66) von ces≈h-moll über G-Dur bezw. g-moll nach Es-Dur. Um der tonalen Einheit des Stückes

willen sind die Intervalle zwischen Es und ces≈h, ces≈h und G, G/g und Es jeweils als Großterzen aufzufassen. Wir haben es hier mit einer sukzessiven Dreiteilung der Oktave zu tun (Es-ces≈h-G/g-Es). Jetzt wird verständlich, warum die Überleitungsgruppe harmonisch und melodisch nicht vom Hauptsatz loskommen konnte.

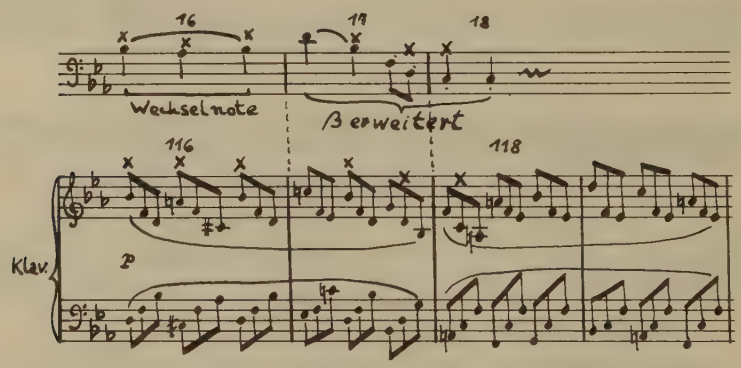
Die zweite Sektion des Seitensatzes (Takt 67-90) ist im Gegensatz zur ersten dreiteilig (Takt 67-75, 76-84, 85-90; jeweils mit Auftakt). Bei genauem Hinhören jedoch entpuppen sich die ersten beiden Teile als Varianten der analogen Abschnitte der ersten Sektion:

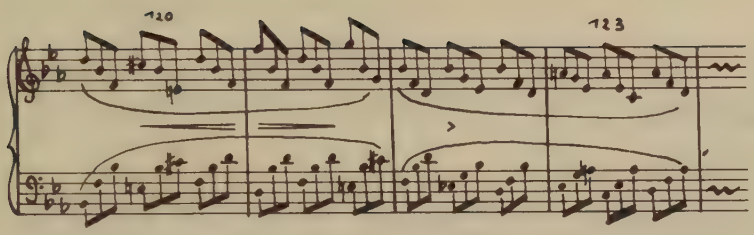


Nicht bloß sind beide rhythmisch miteinander verwandt, auch in harmonischer Hinsicht bestehen Analogien. Begannen die achttaktigen Perioden der ersten in moll, um nach einer um eine große Terz tiefer gelegenen Durtonart zu modulieren, so setzen die der zweiten ebenfalls in moll ein, um dann allerdings in einer um eine kleine Terz höher gelegenen Durtonart zu schließen: c-Es (Takt 76-75) und g-B (Takt 76-84). Im Gegensatz zur ersten Sektion ist die zweite jedoch frei von enharmonischen Beziehungen. Ihr dritter Teil (Takt 85-90), gleichsam die harmonisch ruhige Coda des Seitensatzes -wir sind nach ständigen Modulationen endlich in B-Dur angekommen- spielt imitatorisch mit der Triolenbewegung der zweiten Sektion.

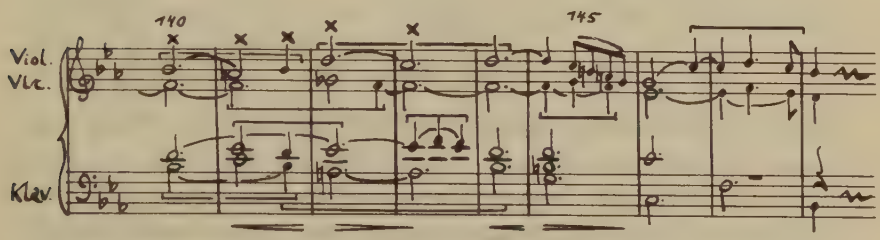
Takt 90 verschwindet der für den Seitensatz charakteristische Begleitungsrhythmus (♩♫); die Schlußgruppe beginnt (Takt 91-182). Melodisch wird sie nahezu ausschließlich von dem um eine Wechselnote verlängerten Motiv β bestritten, woraus Schubert eine neue Themengruppe (Takt 116-156) bildet:

1) (Takt 116-139)





2) (Takt 140-156)



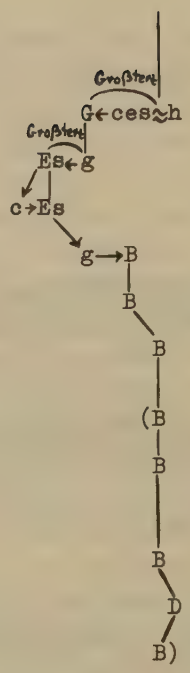
Von einer kurzen Episode in D-Dur abgesehen (Takt 161-166), verläßt dieser Abschnitt nicht die Dominanttonart B-Dur; (Ausweichungen wie z.B. das Anklingen von Motiv α in g-moll -Takt 92-93- zählen nicht).

Die harmonische Großform der Exposition lautet:

<u>Hauptsatz</u>	(Takt	1- 15):	Es
<u>Überleitungsgruppe</u>	("	16- 48):	Es → (B → Ges → es/Es/es → ces→h)
	"	16- 23	
	"	24- 29	
	"	30- 45	
	"	46- 48)	

Großterz

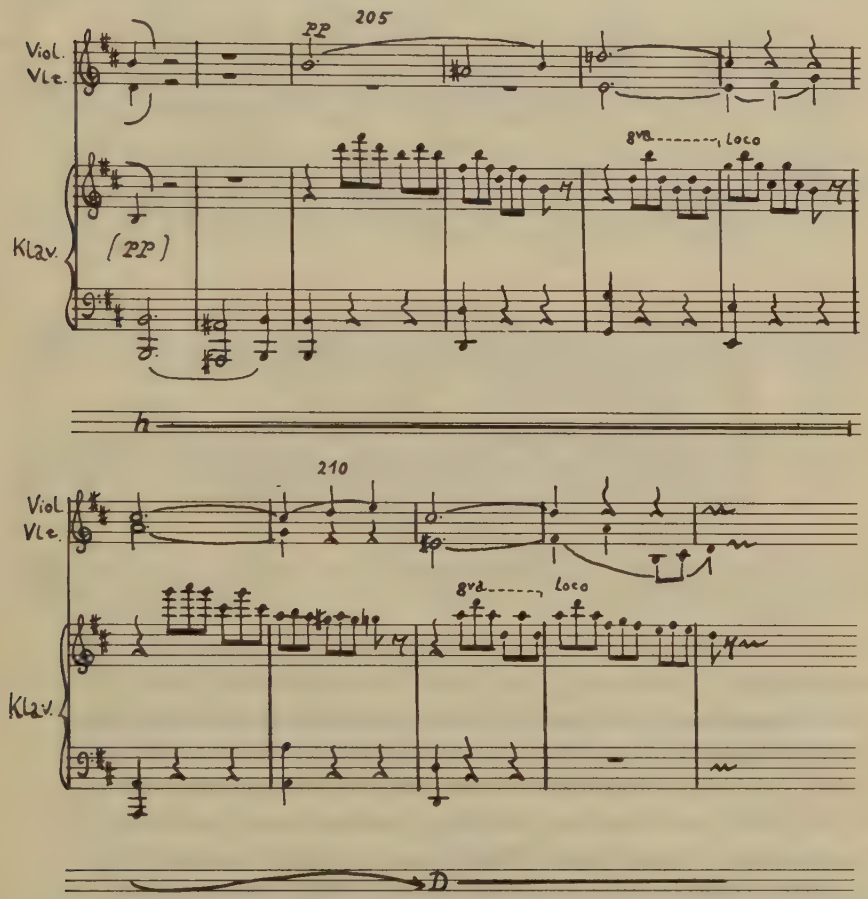
<u>Seitensatz</u>	(Takt	49- 90):
1. Sektion	("	49- 57
	"	58- 66):
2. Sektion	("	67- 75
	"	76- 84):
3. Sektion	("	85- 90):
<u>Schlußgruppe</u>	("	91-182):
eigentliche Schlußgruppe	("	91-115
3. Themengruppe	"	116-156
Fortsetzung der eigentlichen Schlußgruppe	"	156-160
	"	161-166
	"	167-182):



Nach 12 Überleitungstakten (183 mit Auftakt-194), die von B- nach Ces-Dur modulieren -am Ende der Rückleitung zur Reprise (Takt 381-384) werden wir ein Pendant zu jenem rhythmisch eigenartigen Nachschlagen der Streichinstrumente hören- beginnt die eigentliche Durchführung (Takt 195-384). In ihr begegnen wir wiederum dem schon in der Exposition festgestellten Verfahren, in sich modulierende Abschnitte jeweils von der Stufe ihrer Zieltonart aus zu wiederholen.

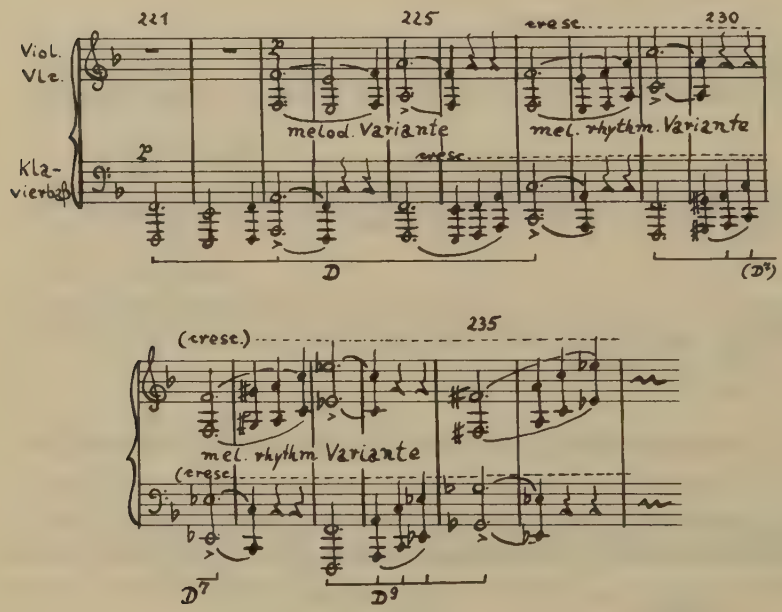
Ein solcher, 52 Takte umfassender Abschnitt bildet die erste Sektion des Satzteils. Thematisch basiert er einzig auf dem zweiten Thema der dritten Themengruppe, das Schubert gleich zu Anfang (Takt 195-203) nahezu unverändert -lediglich in der Klavierbegleitung treten in den Takten 201 und 202 zwei Töne hinzu- in Ces≈H zitiert. Die folgenden Takte verarbeiten dieses Thema. Nach einer Art "Vorimitation" im Klavierbaß spielt die Violine die erste Themenhälfte in h-moll, als Vordersatz einer neuen achttaktigen Periode. Der Nachsatz, eine rhythmische Variante des Vordersatzes, moduliert eine kleine Terz herauf nach D-Dur. Eine

rhythmisch wörtliche, melodisch leicht veränderte Vorimitation erklingt dazu im Violoncello. Dazu treten in der Oberstimme des Klaviers motivisch freie Triolenfigurationen - will man nicht einige, darin vorkommende Wechselnoten mit dem in den übrigen Stimmen verarbeiteten Thema in Zusammenhang bringen.

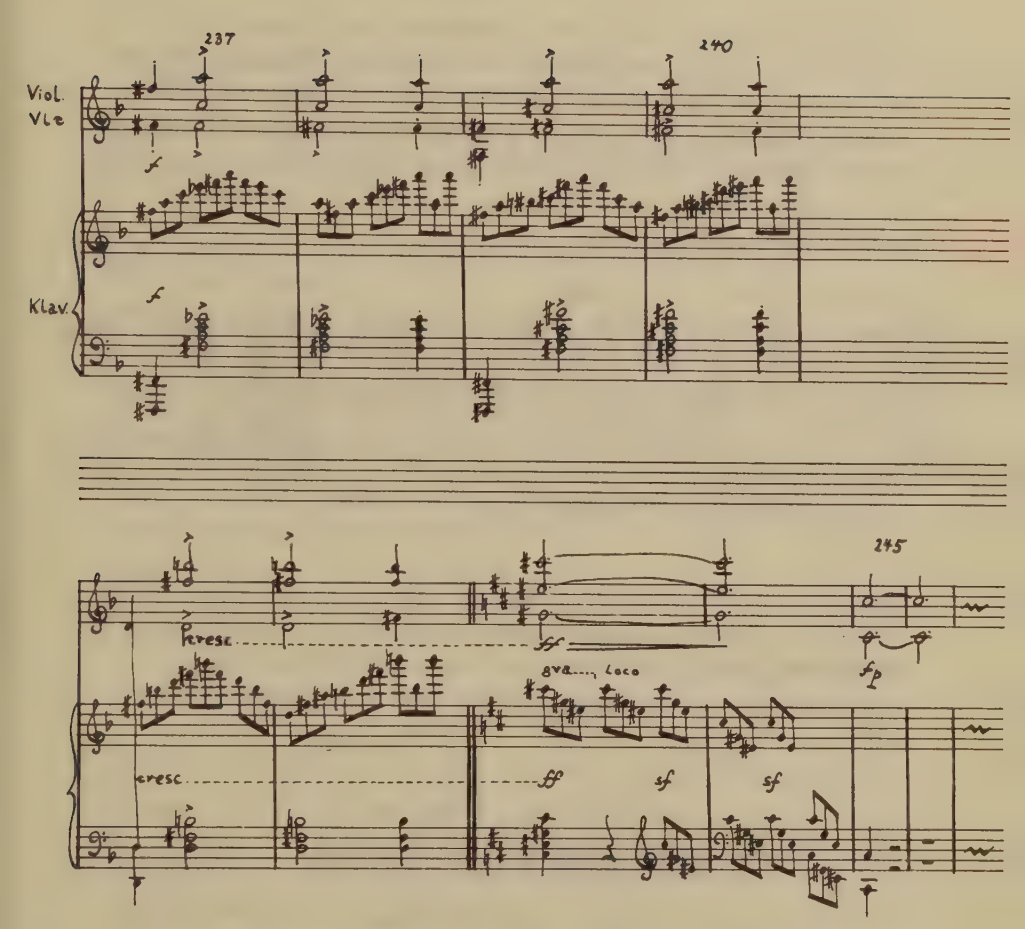


Ab Takt 213 wird Takt 205-212 von d-moll aus wiederholt (Takt 213-220); wir gelangen also im Verlauf dieser acht Takte nach F-Dur. Der Takt 221 einsetzende Kanon zwischen Klavierbaß und Streichinstrumenten (unisono) -umspielt von den bereits bekannten Triolenfigurationen- benutzt

als Motiv erst eine melodische, später eine melodisch-rhythmische Variante des obigen Themas. Bei genauem Hinhören enthüllen sie sich als Akkordbrechungen, zuerst des Dominantdreiklangs, dann des Dominantsept-, schließlich des Dominantseptnonakkordes von B-Dur:



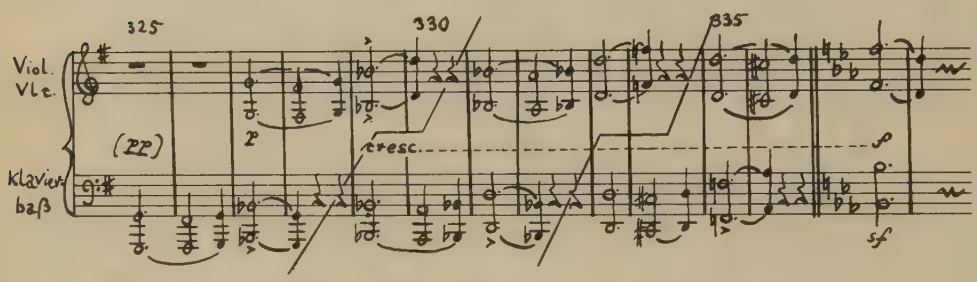
Diese sechzehn Takte hindurch gehaltene Dominantspannung löst sich jedoch nicht, wie erwartet; Synkopen (Takt 237 ff.) fangen den Kanon auf und ein verminderter Septakkord (aufzufassen entweder als D^{v} von B-dur: ges-a-c-es oder als D_{D}^{v} von fis-moll: fis-a-his-dis) führt überraschend nach ges≈fis-moll (Takt 239 ff.), auf dessen Dominante diese erste Sektion der Durchführung im *ff*-sie begann *pp*-nach einem auskomponierten Ritardando (Hemiole des Klaviers) stehenbleibt:



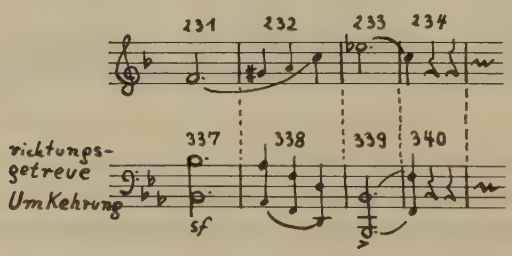
Die nächsten 52 Takte (Takt 247-298) sind eine Transposition der ersten. Sie beginnen in Fis-Dur, um über fis→A, a→C, nach des≈cis zu führen. Die einzigen Abweichungen von der ersten Sektion liegen auf instrumentatorischem Gebiet. Das zweite Thema der dritten Themengruppe wird diesmal vom Klavier vorgetragen, die Streicher begleiten. Während der Verarbeitung -vor dem Kanon (Takt 255-272)- führt das Violoncello.

Die dritte Sektion (Takt 299-364) beginnt -auch hinsichtlich der Instrumentation- wie die erste. Nur steht das Thema (Takt 299-307) jetzt in Des≈Cis-Dur, die anschließende

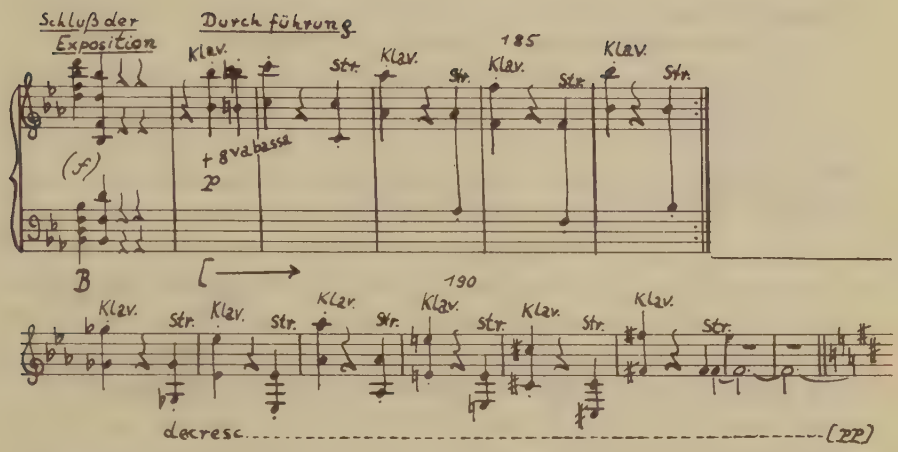
Verarbeitung (Takt 307-324) moduliert von cis nach E und von e nach G. Der Kanon (Takt 325 ff.) hingegen setzt nicht auf der Dominante von C-Dur ein, sondern strebt B- als Dominante von Es-Dur an; die Reprise soll eingeleitet werden. Also stellt Schubert drei Imitationspaare, eins in g, das zweite in B, das dritte in d, ohne Modulation nebeneinander,



um Takt 337 die Dominante von Es endgültig zu erreichen. Von da an dient die richtungs-, nicht intervallgetreue Umkehrung einer der Varianten der ersten vier Thementakte des zweiten Themas der dritten Themengruppe als Motiv:



Betrachtet man die harmonische Großform der Durchführung im Zusammenhang mit dem Schluß der Exposition, so enthüllt sich jene als überdimensionale enharmonische Auskomponierung der Dominante von Es:

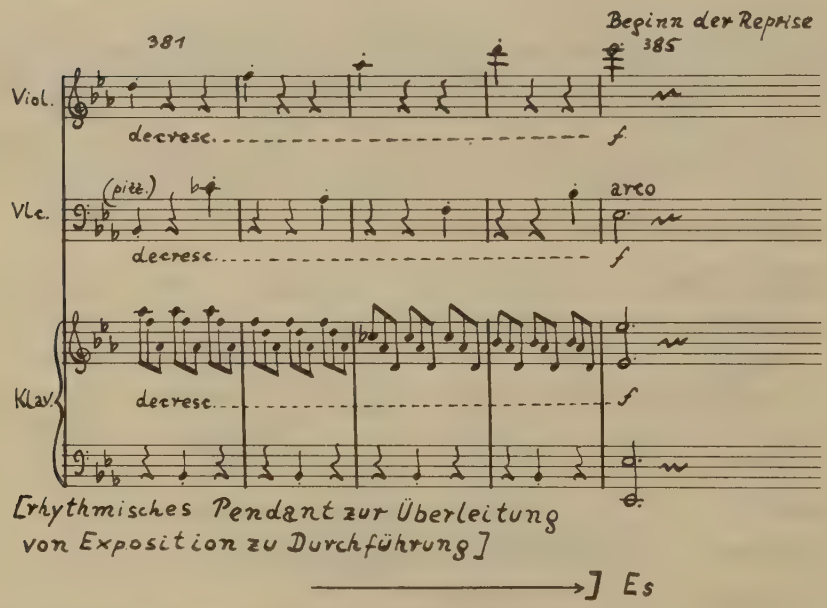


Durchführung	(Takt	183-384):	B
Überleitung	("	183-194):	[
I. Sektion	("	195-246):	
2. Thema der 3. Themengruppe	("	195-203	Ces≈H
Verarbeitung	"	203-220	F ← d/D ← h
Kanon	"	221-236	[B] Dominante
Synkopen	"	237-246):	ges≈fis Dominante
II.Sektion	("	247-289):	
2. Thema der 3. Themengruppe	("	247-255	Ges≈Fis
Verarbeitung	"	255-272	C ← a/A ← fis
Kanon	"	273-288	[F] Dominante
Synkopen	"	289-298):	des≈cis Dominante
III.Sektion	("	299-364):	
2. Thema der 3. Themengruppe	"	299-307	Des≈Cis
Verarbeitung	"	307-324	G ← e/E ← cis

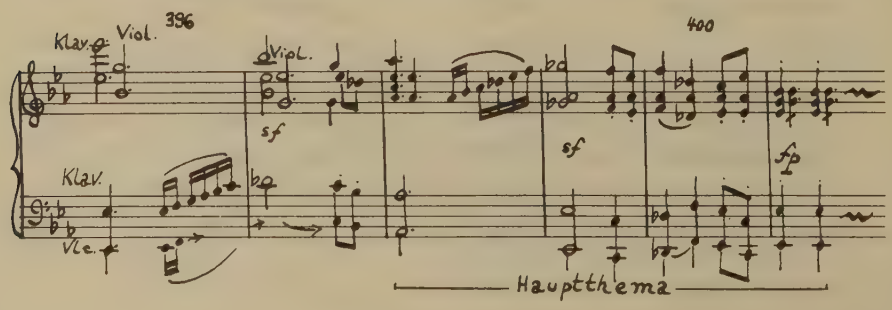
Kanon (Imitationspaare) (Takt 325-338 g→B→d

richtungsgetreue Umkehrung) " 337-364): [Es] Dominante

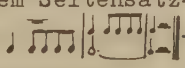
Rückleitung zur Reprise (" 365-384):]



Die Reprise (Takt 385-565) fängt zwar in Es-Dur an, doch schon innerhalb des Hauptsatzes (Takt 385-401) erfolgt eine blitzschnelle Wendung nach As (Takt 397 ff.):



Damit wird der Satzteil zu einer wörtlichen Wiederholung der Exposition - allerdings um eine Quinte tiefer transponiert, um in Es-Dur zu schließen. Dieses Verfahren, die Reprise eines Sonatensatzes von der Subdominante her zu beginnen, ist eher für eine Reihe von Instrumentalwerken Schuberts vor 1820 charakteristisch (z.B. die ersten Sätze der Klaviersonaten in a-moll-D.537[73]-und H-Dur-D.547[74]-oder der erste Satz des Klavierquintetts in A-Dur-D.667[75]); in seinem späteren Schaffen erscheint es nur noch selten und dann verschleiert (so im ersten Satz der Sonate in C-Dur für Klavier zu vier Händen-D.812[76]).

Die Takt 571 nach einer kurzen, sechstaktigen Überleitung einsetzende Coda (Takt 571-634) läßt nach einer Auskomponierung des übermäßigen Quintsextakkordes von Es-Dur (Takt 571-580) und einer viertaktigen a-tempo Klavierkadenz (Takt 581-585) das Thema erklingen, das bisher noch nicht verarbeitet worden war und sich seiner harmonischen und melodischen Struktur nach wohl auch zu keiner motivischen Verarbeitung eignen würde: Das Hauptthema des Seitensatzes. Sowohl in der Exposition als auch in der Reprise diente es dazu, zusammen mit dem Hauptsatz die Oktave sukzessive in drei gleiche Teile zu zerlegen. Hier wird es von Schubert allein dazu verwendet, indem er es nicht nur ein- sondern zweimal von seiner jeweiligen Zieltonart aus wiederholt (Takt 586-622). Das Hauptthema mit einer kurzen, andeutenden Aufspaltung von folgt (Takt 623-631). Ein zweimaliges Zitat des Begleitungsrhythmus aus dem Seitensatz-Streicher und Klavier in Engführung: Klav. Str.  -beschließt den Satz.

Betrachten wir die harmonische Großform des ganzen Allegros, so fällt uns auf, daß Groß- und Kleinterzbeziehungen vorherrschen. Quintbeziehungen dagegen sind seltener und wirken bisweilen (so die blitzartige Modulation von Es nach As zu Beginn der Reprise) fast wie ein Bruch. Die im ganzen

---

73) entstanden März 1817
74) " August "
75) " (?) Herbst 1819
76) " Juni 1824

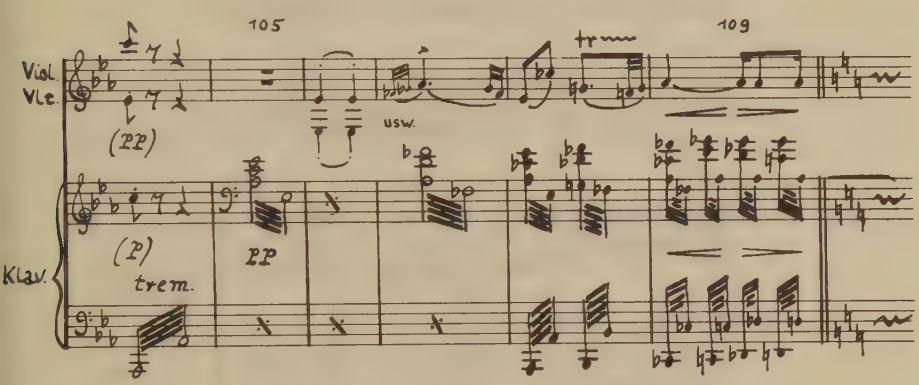
Satz reichlich vorhandenen enharmonischen Großbeziehungen erzielt der Komponist durch aneinandergereihte Transpositionen in sich modulierender Abschnitte. Wir wollen solche Erscheinungen p a r a l l e l e h a r m o n i s c h e V o r g ä n g e nennen[77]. Diese müssen allerdings nicht immer zu tonal zweideutigen Beziehungen führen, wie die zweite Sektion des Seitensatzes beweist. Deren Zustandekommen hängt von der Anlage der in sich modulierenden Abschnitte und der Anzahl ihrer Transpositionen ab. Andererseits zeigt die erste Sektion des Seitensatzes, wie leicht man auf diese Weise zu sukzessiven Oktavteilungen gelangen kann. Im ersten Satz des Klaviertrios konnten wir Dreiteilungen feststellen. Eine Halbierung der Oktave finden wir im zweiten Satz[78].

---

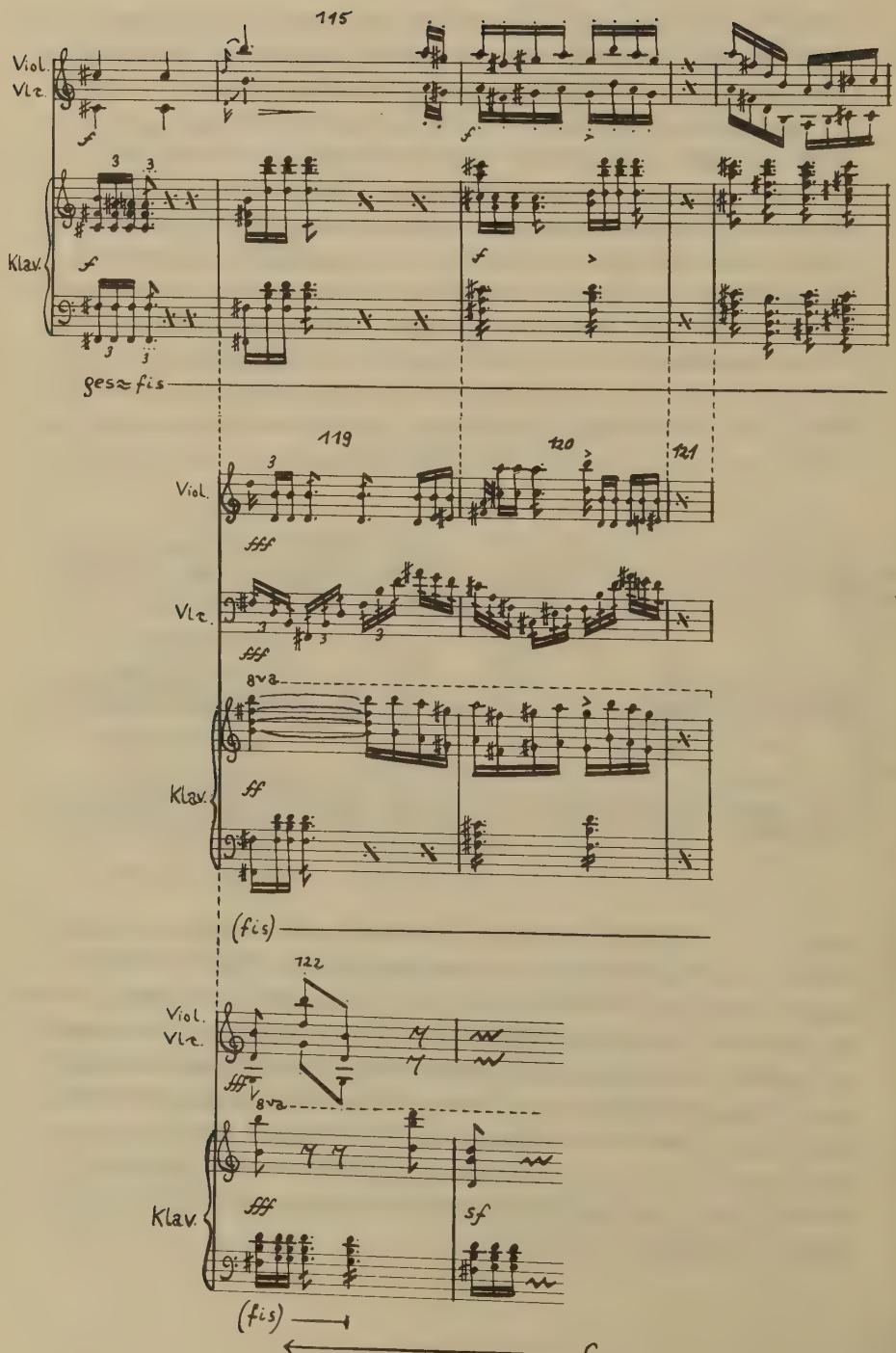
77) Ein allgemein verbindlicher Terminus fehlt. E. Kurth nennt diese Erscheinungen "außertonale Sequenzen" ("Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan", ^{3}1923, S. 334). A. Schönberg, der sich mit ihnen eingehend befaßt, spricht von "Sequenzen" schlechthin (vgl. "Die formbildenden Tendenzen der Harmonie", 1954, S. 122 ff.). W. Keller bezeichnet sie als "reale Sequenzen" (a.a.O., S. 304). Der neue Begriff (p a r a l l e l e h a r m o n i s c h e V o r g ä n g e) wurde gewählt, um das arg strapazierte Wort "Sequenz" zu schonen.

78) Das so entstandene Intervall nennt H. Jelinek "Halboktave" ("Anleitung zur 12-Tonkomposition", I, 1962, S. 10). Als Ergebnis einer modulatorisch bedingten Identifikation von Tritonus und verminderter Quinte ist sie -wie alle enharmonischen Beziehungen- tonal mehrdeutig.

Dem Stück liegt das formale Schema einer vierteiligen Liedform-(A+B)+(A_1+B_1)+Coda-zugrunde (Beginn der Coda Takt 196; "un poco più lento"). Teil A reicht von Takt 1-41, der dreiteilige Abschnitt B beginnt im Schlußtakt von A (Takt 41) und schließt mit einer Generalpause (Takt 81). Nach einer zweitaktigen Rückleitung (Takt 82-83) setzt Takt 84 die Reprise von A(A_1) ein. Entgegen seinem ersten Auftreten (Takt 3-21 und Takt 23-41) erklingt das Hauptthema jetzt nur einmal (Takt 86-104). An Stelle der Wiederholung setzt Takt 104 überraschend (Trugschluß) eine Durchführungsepisode ein. Schubert läßt das Thema nach und nach verschwinden. Zunächst bleiben noch die vier ersten Takte, die beide Streichinstrumente-vom Tremolo des Klaviers begleitet- unisono in As/as spielen:



Takt 109 leitet modulierend eine Transposition der vorliegenden vier Takte nach Des/des≈Cis/cis ein (Takt 110-113). Anschließend an diese parallelen harmonischen Vorgänge scheint es ab Takt 114 noch zu einer dritten Wiederholung in ges≈fis zu kommen. Doch schon der zweite Takt (115) behält nur noch den Originalrhythmus bei; danach hören wir motivisch freie Bildungen. Erst sieben Takte vor B_1 erinnert Schubert durch das, dem 13. Takt des Hauptthemas entnommene rhythmische Motiv ♪|♩.~ eine der Kernideen des ganzen Stückes - an das thematische Material.


115
Viol.
Vlc.
Klav.
ges≈fis
119
120
121
Viol.
Vlc.
Klav.
8va
(fis)
122
Viol.
Vlc.
8va
Klav.
sf
(fis)

Die besondere Akzentuierung der Subdominante von fis-moll in den Takten 115, 119, 122, 123 und 124 hat ihren Grund in der harmonischen Großform. Schubert will von fis-moll aus ohne Umwege C-Dur (Abschnitt B_1) erreichen. Die Subdominante von fis (h) ist gleich dem Dominantgegenklang von C. Der Takt 119 und 121 abrupt einsetzende h-moll Dreiklang (Quartsextakkord) -jedesmal um ein Grad lauterbereitet eindringlicher die Dominante von C-Dur und Subdominante von fis unmittelbar nebeneinander), als dies eine ausführlichere Modulation hätte vollbringen können.

Die harmonische Großform des ganzen Satzes lautet:

A	(Takt	1- 41):	c
B	("	41- 81):	
	("	41- 57	Es
	"	58- 67	
	"	67- 81):	
Rückleitung	("	82- 83):	
Reprise von $A(A_1)$	("	84-129):	
Hauptthema	("	84-104	c
Durchführungs-episode	"	104-109	As/as
	"	110-113	Des/des
	"	114-118	ges≈fis
	"	119-121	
	"	122	$s = D_s$
	"	123	$s = D_s$
	"	124	$s = D_s$
	"	125-128):	D
Reprise von $B(B_1)$	("	129-189):	C
	("	129-145	
	"	146-158	
	"	158-171	A

Halbierung der Oktave

	" 172	C
	" 173-189)	A→C
Überleitung zur Coda ("	190-195):	
Coda ("	196-212):	c

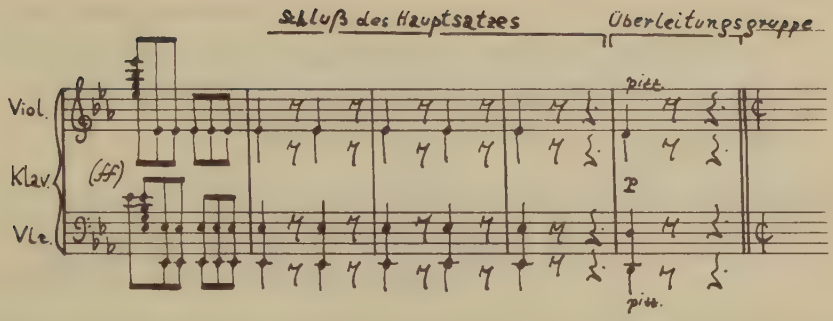
Der weiträumig angelegte Schlußsatz - er umfaßt 748 Takte; also 114 Takte mehr als der mit 634 Takten nicht gerade kurz zu nennende erste Satz[79] - ist genau betrachtet eine Sonate. Nur sind seine Satzteile und ihre Unterteilungen so locker aneinandergefügt, daß man das Stück beim ersten Hören eher für ein Rondo halten dürfte. Dieser Eindruck wird durch ein zweimaliges Zitat der "schwedischen" Melodie[80] aus dem zweiten Satz (Hauptthema) noch verstärkt. Dieser Fall eines ausgedehnten Sonatensatzes mit Rondocharakter steht in Schuberts Werk nicht allein. Ähnlich angelegt ist der Schlußsatz der Klaviersonate in c-moll op. posth. (D.958[81]). Im Finale des Klaviertrios könnte der Hauptsatz (Takt 1-71) der Exposition sowohl, was den Charakter seines Themas anbetrifft, als auch seiner in sich abgeschlossenen formalen Struktur wegen (A(Takt 1-32), B(Takt 33-49), A_1(Takt 50-71)) als Rondoritornell gelten. Die auf einen Takt zusammengeschrumpfte Überleitungsgruppe,

---

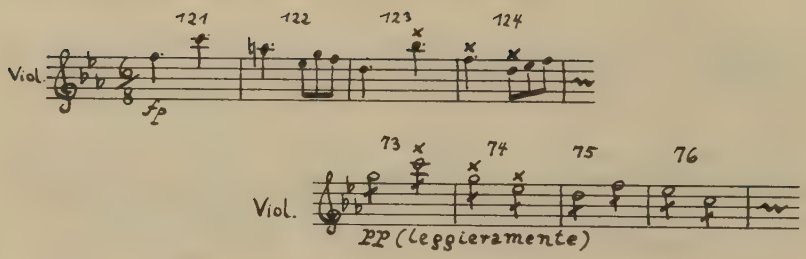
79) Dabei handelt es sich -so grotesk es klingen mag- bereits um die von Schubert selbst für den Erstdruck bei Probst (Leipzig) gekürzte Fassung des Finales. Die um 100 Takte längere erste Version sollte als Nachtrag (VII, 4b) der Gesamtausgabe erscheinen, wozu es aber -laut freundlicher Mitteilung von Prof. O.E.Deutsch (Wien)- nie gekommen ist. Vom Autograph der Erstfassung besitzt die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur PhA 1086 eine Fotokopie(Originalmanuskript in Schweizer Privatbesitz), die den in dieser Abhandlung befindlichen Zitaten zugrunde liegt. Staatsbibliothekar Dr.F.Grasberger sei für die Anfertigung einer zweiten Kopie an dieser Stelle gedankt.

80) Nach O.E.Deutsch, "Erinnerungen"(S. 104), ist die Herkunft der Melodie trotz L.v.Sonnleithners und K.Fröhlichs Angaben ungeklärt.

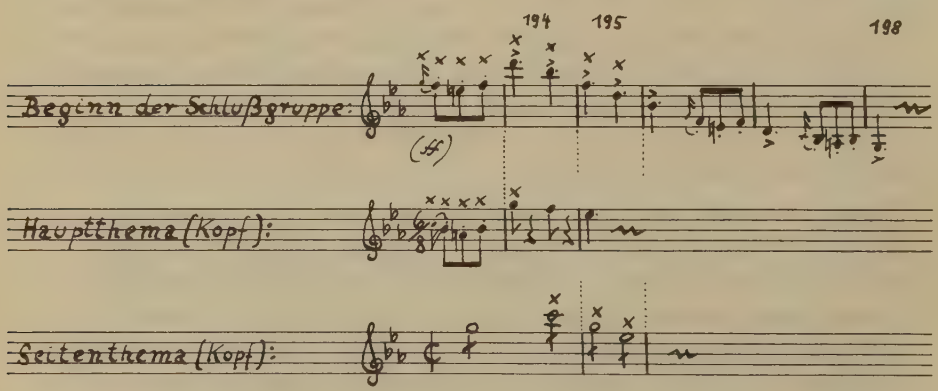
81) entstanden September 1828



das im Charakter zwar verschiedene, für eine Sonate jedoch nicht genügend gegensätzliche zweite Thema, seine ungewöhnliche Tonart (c-moll anstelle von B-Dur), der Taktwechsel (𝄵 anstatt $\frac{6}{8}$) verstärken diesen Eindruck. Dennoch besitzt das Seitenthema eine harmonische Eigenheit, die aufhorchen läßt. Von einer normalen, zweimal achttaktigen Periode erwartet man am Schluß der ersten Hälfte eine Ausweichung (zumeist nach der Dominante), damit die zweite Achtergruppe die tonale Einheit wieder herstellen kann. Hier hören wir zwar am Ende der ersten acht Takte einen Halbschluß auf der Dominante (Takt 80); gegen Ende der zweiten Hälfte jedoch versucht das Thema aus c-moll auszubrechen (Takt 85 ff.). Zuerst strebt es B-Dur, die Dominanttonart des ganzen Satzes, an. Brüsk (scharfer Akzent - *fp* - auf dem D^7 von c, zweite Halbe Takt 88) wird die Ausgangstonart wieder eingeholt, worauf sich das gleiche Spiel - diesmal gelangen wir nach Es-Dur (Takt 101 ff.) - wiederholt. Erst ein dritter Versuch, B-Dur zu erreichen, gelingt (Takt 115 ff.). Der nächste Abschnitt (Takt 121 - 162) steht wieder in der alten Taktart ($\frac{6}{8}$); auch stimmt im Sinne des Sonatenschemas die Tonart (B-Dur). Fast möchte man von einer Schlußgruppe sprechen. Nur ist die melodische Verwandtschaft zwischen Takt 123 - 124 (Viol.) und den ersten beiden Takten des zweiten Themas zu augenfällig.

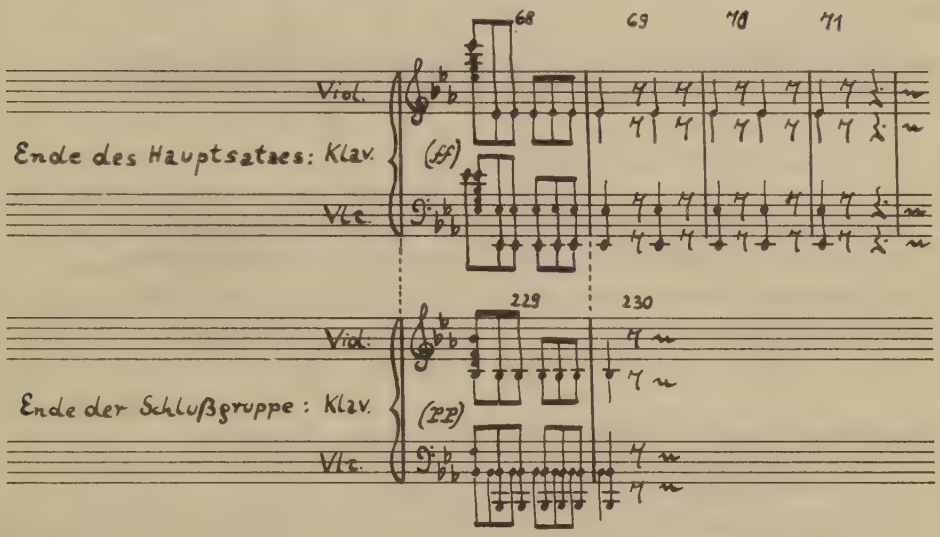


Ein *ffz* gespielter verminderter Septakkord (Takt 163) mit anschließender Wiederkehr und sofortiger Verarbeitung des Seitenthemas - in c-moll und in der originalen Taktart - wirkt danach auch so, als sollten alle Hörer, die sich schon am Ende der Exposition wähnen, vor voreiligen Schlüssen bewahrt werden. Erst Takt 193 setzt die echte Schlußgruppe ein (Takt 193 - 230). Harmonisch eine Kadenz mit ausgeprägten Nebenstufen, scheint sie sich motivisch aus den Köpfen der beiden Hauptthemen des Satzes zusammenzusetzen:



Der Seitensatz wirkte dem Hauptsatz gegenüber wie das erste Couplet eines Rondos, denn Schubert hatte, wie erinnerlich, auf eine förmliche Überleitungsgruppe verzichtet und die Rückung von Es-Dur nach c-moll durch das piano-d des einen Überleitungstaktes gerade überdeckt. Durch ein ähnliches Verfahren wird der Beginn der Durchführung wie

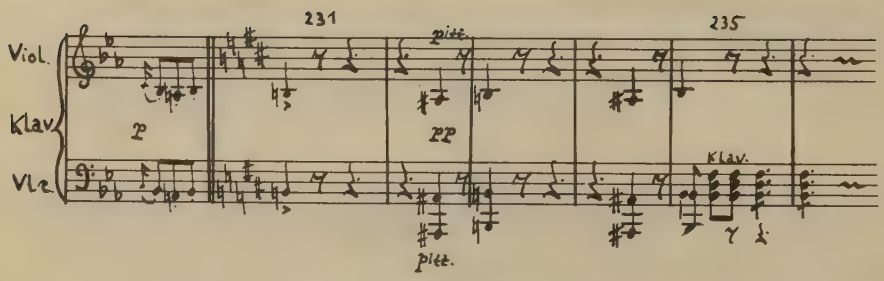
ein neues Rondocouplet an die Exposition gehängt. Dieselbe Formel, die den Hauptsatz beendete, beschließt - wenn auch verkürzt - die Schlußgruppe:



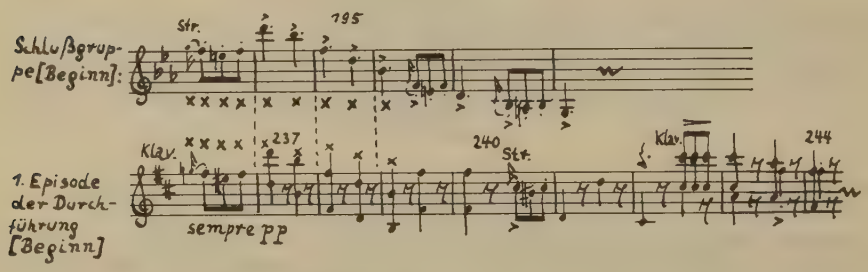
Sie wird im weiteren Verlauf der Durchführung immer dort erscheinen, wo es gilt eine Episode[82)] abzuschließen. Nach dieser Schlußformel erklingt noch einmal der für die Schlußgruppe typische Auftakt des Hauptthemas - fast als habe er sich verspätet. Allerdings führt er nicht, wie man erwartet hätte, eine große Sext aufwärts nach g sondern nach ces (Schubert notiert h). Zweimal - im pp - wiederholt sich dieses Spiel, jedoch bleibt vom thematischen Auftakt (Wechselnote) nur mehr sein "musikgrammatischer" Kern, der Leitton, übrig.

---

82) In der Analyse des ersten Satzes sprachen wir von Sektionen. Um das Aneinandergereihte, nicht aus einander Entwickelte der Abschnitte des Finales auch sprachlich zu unterstreichen, haben wir hier das Wort Episode gewählt.



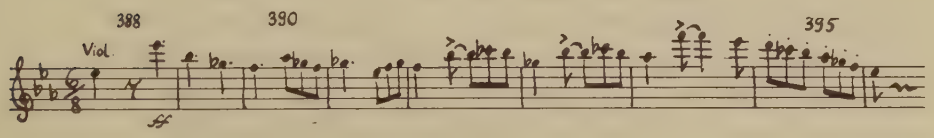
Die anschließende erste Episode der Durchführung (Takt 237 mit Auftakt bis 274) verdichtet zwar die melodisch etwas zerfließende thematische Idee der Schlußgruppe zu einer Art neuem Thema,



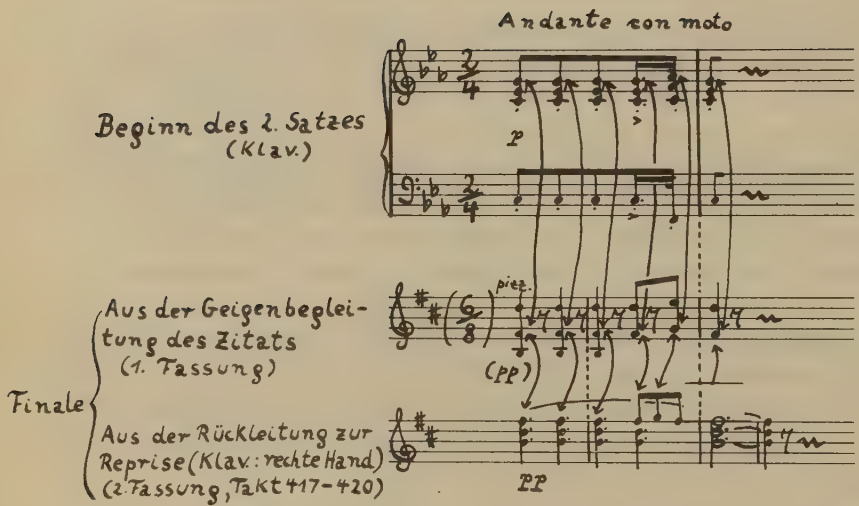
als Ganzes betrachtet, ist sie aber derart in sich abgeschlossen - die oben erwähnte Schlußformel beschließt auch sie - daß sie viel eher wie ein neues Rondocouplet wirkt als wie die erste Sektion einer Sonatendurchführung.

Auch das Zitat aus dem zweiten Satz (Takt 275 - 315) ist in einer Sonate streng genommen fehl am Platze. Schubert muß dies gespürt haben, denn in der Coda wiederholt er die "schwedische" Melodie - gleichsam als wolle er ihr Erscheinen durch diesen Parallelismus nachträglich rechtfertigen. Auf die außerordentlich brillante Klavierbegleitung, die so klingt, als wäre sie nur aus dem Instrument heraus erfunden, werden wir dann noch zurückkommen.

Takt 315 - 320 hören wir wieder die bereits bekannte Schlußformel - diesmal von ces-h - nach d-moll modulierend. Eine dritte Episode scheint zu beginnen (Takt 321 ff.). Das Klavier, begleitet von den Streichinstrumenten, spielt das zweite Thema in d-moll. Takt 337 aber fängt so etwas wie eine regelrechte Durchführung des Themas an (Viol. und Vlc.) Wie um die Hörer davor zu bewahren, in Klischees zu denken, unterbricht wenig später (Takt 358) jener von der Exposition bereits bekannte verminderte Septakkord - *sf* - die Entwicklung. Die anschließende Episode (Takt 358 - 388) ist, obwohl sie das Seitenthema verarbeitet, nur ein modulatorisch verändertes Zitat aus der Exposition (Takt 163 - 193). Nach einer Variante desselben Themas (Takt 388-396) -unisono von der Violine und dem Violoncello in es-moll vorgetragen-

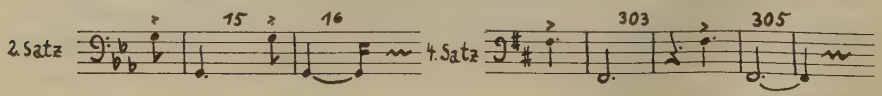


variiert das Klavier dieselbe Durchführungsepisode, die Takt 337 die Streicher begonnen hatten (jetzt in es-moll). Die überraschende Wendung nach ces-moll (Takt 409 ff.) - Schubert notiert h-moll - klingt in der vorliegenden zweiten Fassung nicht sehr überzeugend. In der ersten Version leitete sie ein weiteres Zitat der "schwedischen" Melodie ein (50 Takte anstelle von Takt 413-414), das den gesamten Durchführungskomplex formal sinnvoll abschloß. Die charakteristische Begleitung von Abschnitt A des zweiten Satzes, der sich das Klavier während der Rückleitung zur Reprise (Takt 415 ff. der zweiten Fassung) erinnert, steht in der ersten Fassung in deutlicher Beziehung zur Geigenbegleitung des Zitats. Jetzt wirkt diese -rhythmisch abgemilderte- Erinnerung wie an den Haaren herbeigezogen.



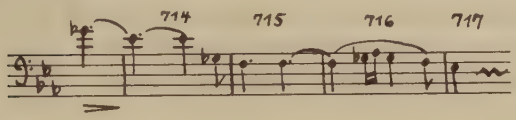
Der Hauptsatz der Reprise (Takt 441-517) ist dem der Exposition gegenüber um eine Modulation nach As-Dur erweitert (Takt 506 ff.). Ähnlich wie im ersten Satz des Trios steht der Seitensatz (hier freilich verkürzt) dann eine Quinte tiefer, so daß der weitere Verlauf der Reprise nichts anderes ist als eine nach As transponierte Exposition.

Dieselbe Überleitung, die von deren Schlußgruppe nach der ersten Episode der Durchführung führte, verbindet die Reprise mit der ersten Episode der Coda (Takt 661 - 666). Ebenso beginnt diese wie der analoge Abschnitt der Durchführung - nur nach fes e-moll transponiert. Im weiteren Verlauf zeigt sie sich ihrem Analogon gegenüber freilich stark verkürzt (erste Codaepisode: 26 Takte; erste Episode der Durchführung: 37 Takte). Takt 693 ff. hören wir zum zweitenmal in diesem Satz die "schwedische"Melodie; wieder führt das Violoncello, die übrigen Instrumente begleiten. Zwar wird der für den langsamen Satz motivisch so wichtige Oktavsprung, den noch die Durchführung nicht vergaß,

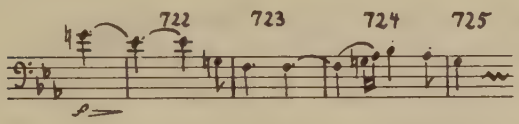


jetzt fallengelassen, dafür aber erhält das Thema einen stark erweiterten - apotheoseartigen - Schluß in Dur. Schubert verfährt dabei folgendermaßen:

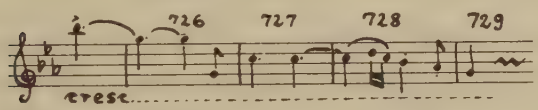
Die vier letzten Takte des Themas,



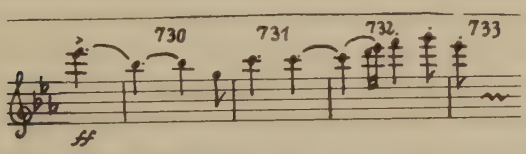
die schon im Original zweimal erscheinen, werden in Es-Dur (von der Violine eine Oktave höher unterstützt) mit einer leichten Variante am Schluß ein zweites Mal wiederholt.



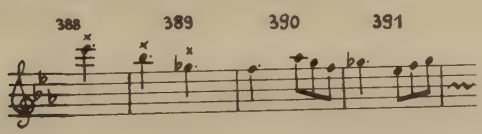
Damit aber nicht genug, folgt eine zweite Variante dieser vier Takte in der Quintlage,



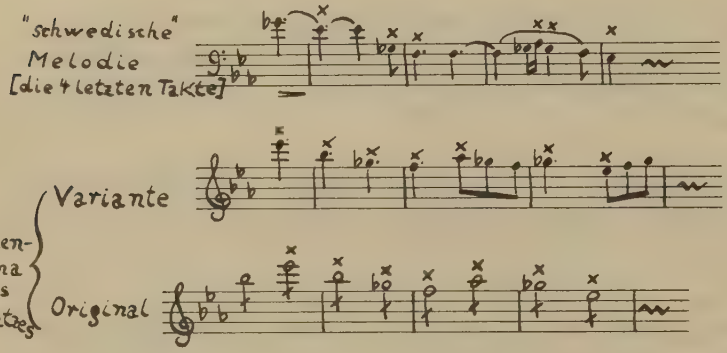
an die sich eine letzte in der Oktavlage anschließt.



Vergleichen wir diese mit der Variante des Seitenthemas (Takt 388 ff.),

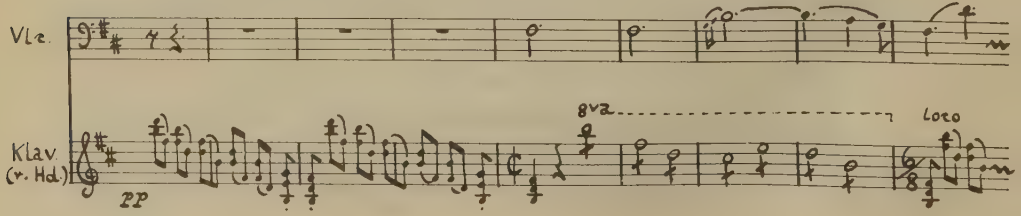


ergibt sich ein überraschender Zusammenhang: Jeweils die ersten drei Töne sind, wenn wir das Tongeschlecht unberücksichtigt lassen, identisch. Weitere Übereinstimmungen ergeben sich, wenn wir obige Variante des zweiten Themas und seine nach es-moll transponierte Originalgestalt mit den (ebenfalls nach es-moll transponierten) vier letzten Takten der "schwedischen" Melodie konfrontieren.

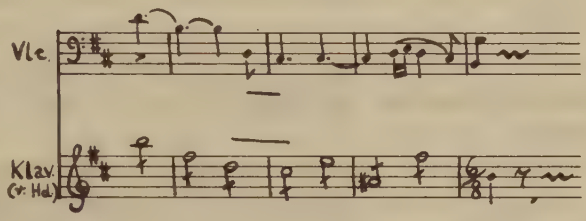


Auch die Quasi-Schlußgruppe des Finales (Takt 121 ff. u. Takt 551 ff.) läßt sich dadurch motivisch auf den zweiten Satz beziehen (vgl. S. 38).

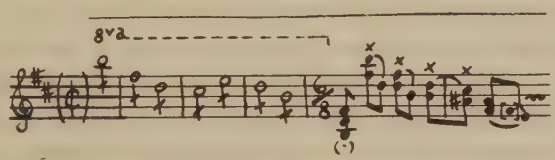
Daß diese Zusammenhänge sich nicht nur zufällig ergeben, sondern von Schubert beabsichtigt waren, geht aus dem (in der zweiten Fassung eliminierten) Zitat der "schwedischen" Melodie am Ende der Durchführung hervor. Von dem zu Beginn der Durchführung (Takt 275-315) unterscheidet es sich dadurch, daß das Klavier nach jeweils vier Takten seiner brillanten Begleitung Teile des Seitenthemas einwirft.



Am Ende des Zitats erklingen der Kopf des Seitenthemas (r.Hd. des Klaviers) und der Schluß der "schwedischen" Melodie (Vlc.) gleichzeitig:



Die Oktavparallelen zwischen d und cis beweisen zur Genüge, daß die Oberstimme des Klavierparts den des Violoncellos nicht kontrapunktiert, sondern dessen Variante ist. Auch die brillante Klavierbegleitung des Zitats erweist sich durch ihre Konfrontierung mit dem Seitenthemakopf als von diesem und damit von dem zitierten Thema selbst abgeleitet[83].

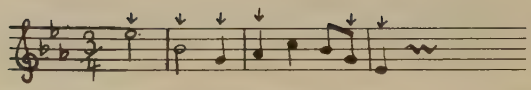


Ja sogar das Hauptthema des ersten Satzes läßt sich mit dem des zweiten in Zusammenhang bringen:

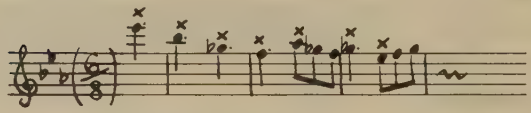
---

83) Die Klavierbegleitung des Zitats tritt von diesem unabhängig auch an anderen Stellen des Satzes auf; z.B. Takt 139-140, sowie in den Parallelstellen im Klavier und hinsichtlich der Artikulation abgewandelt in den Streichern (z.B. kurz vor Schluß, Takt 733 ff.).

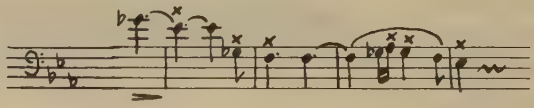
Hauptthema
des 1. Satzes



Seitenthema (Variante)
des 4. Satzes



"schwedische" Melodie
(die 4 letzten Takte)



Damit wird die "schwedische" Melodie zum thematischen Angelpunkt des ganzen Werkes.

Man könnte nun fragen, was eine derart ausführliche Klarstellung der thematischen Zusammenhänge einer Komposition in einer Abhandlung, deren Zweck es ist, ein bestimmtes harmonisches Phänomen zu untersuchen, denn eigentlich soll. Ganz abgesehen von den wechselseitigen Beziehungen zwischen Harmonik und Melodik in jedem sinnvoll komponierten Werk, erlaubt uns gerade die Kenntnis der thematischen Beziehungen im Klaviertrio in Es-Dur von Schubert, gewisse Rückschlüsse auf dessen harmonische Struktur zu ziehen. Denn es muß zugegeben werden, daß eine thematische Verklammerung der einzelnen Sätze wie im vorliegenden Fall für eine Sonate der damaligen Zeit zumindest nicht alltäglich ist[84]. Wenn Beethoven in der

---

84) Im Schaffen Beethovens z.B. gehört die thematische Einheit zyklischer Werke zu den Ausnahmen (vgl. dazu L.Misch, "Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens", Bonn 1958, S. 12 ff. und 72 ff.). Die nicht eben seltenen Ähnlichkeiten zwischen den Themen einzelner Sätze in Sonaten und Sinfonien mancher Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jh. (vgl. u.a. H.Engel, "Die Quellen des klassischen Stiles", Kgr.-Ber. New York 1961, I , S. 285 ff.) dürften sich in vielen Fällen gleichsam automatisch aus dem damals herrschenden Zeitstil ergeben haben. Man sollte sie daher nicht überbewerten.

Einleitung zum Finale der 9. Sinfonie die Hauptthemen der vorangegangenen Sätze zitiert, so ist dieses Verfahren aus dem Wunsche heraus zu begreifen, auf ein in der Sinfonie bis dahin ungewöhnliches Ereignis vorzubereiten, den Einsatz der menschlichen Stimme. Für Schubert bestand eine solche Notwendigkeit nicht; er hatte lediglich ein Klaviertrio zu schreiben in der für diese Gattung normalen Besetzung: Klavier, Violine, Violoncello. Daß er diese Aufgabe in wahrhaft klassischer Weise zu lösen imstande war, beweist das kurz zuvor entstandene Klaviertrio in B-Dur op. 99 (D.898). Thematische Verklammerungen der Sätze kommen dort nicht vor. Vielleicht darf in diesem Zusammenhang kurz an die musikgeschichtliche Situation Schuberts erinnert werden.

Sein frühestes erhaltenes Werk[85] stammt aus dem Jahre 1810. J. Haydn ist damals erst ein Jahr tot; Beethoven steht in seiner mittleren Schaffensperiode. Der junge Schubert lernt durch seine Mitwirkung im Konviktsorchester die Sinfonik der Wiener Klassiker bis zu Beethovens ersten beiden Sinfonien kennen. Im Konvikt und durch häusliches Quartettspielen wird er außerdem mit den Streichquartetten Haydns und Mozarts frühzeitig vertraut. Die musikalische Sprache beider Meister ist noch in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts musikalischer Allerweltsstil (man denke nur an die Musik der Cherubini und Méhul). Auch Schubert konnte sich dem nicht entziehen, was selbst gelungene Frühwerke wie die 3. Sinfonie (D.200[86]) oder das Streichquartett in Es-Dur op. 125, 1 (D.87[87]) beweisen. Wenn er wenig später-auf dem Gebiet des Streichquartetts etwa seit dem zweiten Quartett in D-Dur (D.94[88]), auf sinfonischem Gebiet seit der 4. Sinfonie (D.417[89]), auf dem Gebiet der Klaviersonate angefangen von den ersten (erhalten gebliebenen) Versuchen in dieser Gattung-beginnt, seine eigene Konzeption der Sonate zu entwickeln, steht ihm

---

85) Es handelt sich um die erste der drei Jugendphantasien für Klavier zu vier Händen (D. 1; 8.4.-1.5.1810).
86) 24.5.-19.7.1815
87) entstanden 1813
88) " 1813
89) beendet am 27.4.1816

Beethoven, den er bekanntlich wie keinen zweiten Komponisten verehrte, geradezu im Wege. Schuberts Situation ist aber nicht einfach damit erklärt, daß man immer wieder betont, seine "lyrischen" Themen vertrügen sich nicht mit der klassischen Sonatenform, die man allzuoft mit der Beethovenschen identifiziert. Mozarts Sonaten z.B. und ihre Themen sind von der Konzeption Beethovens meilenweit entfernt. Wenn aber jener Haydns "Russische Quartette" und die in ihnen bereits hochentwickelte Technik der thematischen Arbeit studierte, so unter dem Gesichtspunkt, sich die neuartige Behandlungsweise einer jungen, damals noch durch keine Tradition festgelegten Kompositionsgattung nutzbar zu machen. In einer ähnlich glücklichen Situation befand sich Schubert bekanntlich nur als Liederkomponist. Der Sonate gegenüber steht er bis in seine reifen Werke hinein in der ständigen Gefahr, entweder ein Beethovenepigone zu werden oder aber Stücke zu schreiben, denen die innere Einheit mangelt. Daß er sich dieser Gefahr bewußt war, beweisen - außer seinem oft zitierten Ausspruch, "...wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?"[90]- seine zehn unvollendet gebliebenen Klaviersonaten (gegenüber elf vollendeten). Von der h-moll Sinfonie ab (D.759[91]) entstehen nun, neben Sonatenkompositionen einer erfüllten, eigenständigen Klassik wie z.B. die große C-Dur Sinfonie (D.944[92]) oder die zweite der drei Klaviersonaten in a-moll, op. 143 (D.784[93]), solche, die klingen, als wären sie sich des Auseinanderstrebens ihrer Elemente bewußt[94]. Ihre eigentümliche Wirkung beruht vielleicht gerade darauf. Wir möchten zu dieser Werkgruppe außer der eben erwähnten h-moll Sinfonie insbesondere das Klaviertrio in Es-Dur zählen. Sein Finale nämlich scheint diese Behauptung zu rechtfertigen. Es ist nicht so sehr die Tatsache, daß der Satz, wie wir festgestellt haben,

---

90) J.v.Spaun, "Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert" (1858); zit. nach O.E.Deutsch, "Erinnerungen", S. 109

91) Partitur begonnen Oktober 1822
92) ab März 1828
93) Februar 1823
94) vgl. Th.W.Adorno, "Mahler-eine musikalische Physiognomik" (1960), S. 91 f.

seiner formalen Konzeption nach eine Sonate, seinem Charakter nach ein Rondo ist[95]. Weitaus auffälliger erscheint uns jener Zug ins Weite, der jeder Raffung geflissentlich aus dem Wege geht. Mit dem berühmten Schumann-Wort von den "himmlischen Längen" Schuberts, das bei solchen Gelegenheiten immer herhalten muß, ist freilich in unserem konkreten Fall wenig gesagt. Schubert konnte, wenn es ihm darauf ankam, äußerst konzentrierte Finales schreiben, wofür das Rondo der oben erwähnten Klaviersonate in a-moll op. 143 ein schlagender Beweis ist. Das eigentümlich Zerfließende im Schlußsatz des Klaviertrios in Es-Dur scheint von vornherein beschlossene Sache zu sein. Haupt- und Seitenthema sind weder einander bedingende Gegensätze, wie es vom Sonatenschema her zu erwarten gewesen wäre, noch kann der Rondocharakter des Satzes darüber hinwegtäuschen, daß sie -an sich und ihrer späteren Entwicklung nach- gar nicht zueinander passen. Das Zitat aus dem zweiten Satz -auch harmonisch, wie der nachstehende Überblick über die harmonische Großform zeigen wird, dem übrigen musikalischen Geschehen nur angereiht, nicht mit ihm verbunden- bemüht sich in der Coda zwar, das Seitenthema zu legitimieren, doch das vom zweiten Satz unabhängige Hauptthema behält das letzte Wort (Takt 743 mit Auftakt f.). Dieser Schluß klingt, als wolle er die Apotheose der "schwedischen" Melodie und das, was sie fürs zweite Thema bedeutet, Lügen strafen. Gerade dadurch aber, daß er die Unvereinbarkeit beider Themen noch einmal unterstreicht, rettet er den Satz vor dem Auseinanderfallen.

---

95) Es könnte nun der Vorwurf der Fehlinterpretation erhoben und behauptet werden, dieser Schlußsatz sei doch ein Rondo. Man vergleiche ihn daraufhin mit den Finales der späten Klaviersonaten in A-Dur (D.959) und B-Dur (D.960). Wohl enthalten auch diese Stücke Expositions- und Reprisenbildungen im Sinne des Sonatenschemas. Eines aber stempelt sie unverkennbar zu Rondos: Nach der Quasi-Exposition erklingt jeweils das Hauptthema unverändert.

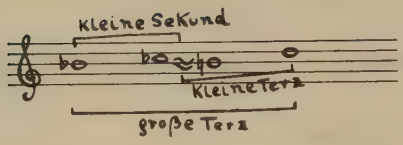
Die harmonische Großform des Finales lautet:

Exposition	(Takt	1-230):	
Hauptsatz	("	1- 71	Es
Überleitungstakt	"	72	(d)
Seitensatz	"	73-120	c
Quasi-Schlußgruppe	"	121-162	B
Zitat und Verarbeitung des Seitenthemas	"	163-193	c/C
eigentliche Schlußgruppe	"	193-230):	B
Durchführung	("	231-441):	Rückung→
Überleitungstakte	("	231-236	ces≈h
1. Episode (Verarbeitung des Schlußgruppengedankens)	"	237-274	
Zitat 2. Episode (1. Zitat der "schwedischen" Melodie)	"	275-315	
Überleitungstakte	"	315-320	d
3. Episode (Seitenthema mit nachfolgender Verarbeitung)	"	321-357	
4. Episode (Zitat der Verarbeitung des Seitensatzes aus der Exposition - modulatorisch verändert)	"	358-388	[F] h [A] F
5. Episode (Variante des Seitenthemas mit nachfolgender Verarbeitung)	"	388-415	es → ces
Rückleitung zur Reprise	"	416-441):	
Reprise	("	441-660)	
Hauptsatz (erweitert)	("	441-517	Es → As
Überleitungstakt	"	518	(8)
Seitensatz (verkürzt)	"	519-550	f
Quasi-Schlußgruppe	"	551-592	Es
Zitat und Verarbeitung des Seitenthemas	"	593-623	f/F
eigentliche Schlußgruppe	"	623-660):	Es

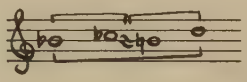
	Coda	(Takt	661-748)	
	Überleitungstakte	("	661-666	Rückung fes≈e
	1. Episode (Analogie zur 1. Episode der Durchführung)	"	667-693	e → c → es
Zitat	2. Episode (2. Zitat der "schwedischen" Melodie mit Dur-Apotheose)	"	693-733	es/Es
	3. Episode (Weiterführung der Dur-Apotheose - die thematische Klavierbegleitung geht in die Streichinstrumente über)	"	733-742	Es
	4. Episode (Wiederkehr des Hauptthemabeginns als Schlußkadenz)	"	743-748	Es

Wir ersehen daraus, daß dem Zitat der "schwedischen" Melodie in Durchführung und Coda jedesmal eine harmonische Rückung vorausgeht. Nachträglich erweist sie sich als enharmonisch. Eindringlicher als durch tonale Zweideutigkeit dürfte ein gewisser, jedem Zitat innewohnender Mangel an musikalischer Logik, jener Hang zum außermusikalischen Be-Deuten, wohl kaum demonstriert werden können.

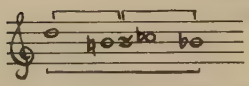
Dennoch würde fehlgehen, wer von nun an jede tonal zweideutige harmonische Rückung in diesem Sinne deuten wollte. Die gleiche harmonische Fortschreitung hat nicht schon deswegen, weil sie gleich ist, in jeder Komposition die gleiche Aufgabe zu erfüllen. Wir suchen zwar Typen enharmonischer Großbeziehungen im Oeuvre Franz Schuberts, ihre Funktion wäre jedoch - so viel läßt sich jetzt schon sagen - in jedem Werk eine andere. Den zuletzt festgestellten Typ werden wir daher - unabhängig von seiner eventuellen Existenz in anderen Kompositionen - nur als harmonische Proportion festhalten:



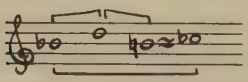
Lediglich als Arbeitspostulat soll gelten, daß die Kleinsekundbeziehungen im jeweiligen konkreten Fall nicht unbedingt mit einer harmonischen Rückung verbunden sein müssen. Auch die Reihenfolge der Intervallbeziehungen - also die Frage, ob erst kleine Sekund und dann kleine Terz



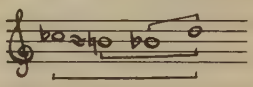
oder umgekehrt



(auch die Aufteilung in große und kleine Terz bezw. kleine Sekund und große Terz über dem gleichen Ton wäre denkbar



bezw.



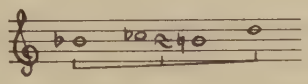
) -

soll uns nicht kümmern. Nur dürfen wir nie vergessen, daß erst die harmonische Großform des jeweiligen Werkes diese Proportion, die für sich allein betrachtet chromatisch ist, zu einer enharmonischen machen kann.

Fassen wir zusammen: Im Klaviertrio in Es-Dur von Franz Schubert konnten wir folgende Typen enharmonischer Großbeziehungen feststellen:

1) Enharmonische Großbeziehungen, die durch p a r a l l e l e h a r m o n i s c h e V o r g ä n g e zustande kamen - diese führten bisweilen zu sukzessiven Teilungen der Oktave (Dreiteilung im ersten, Halbierung im zweiten Satz).

2) Enharmonische Großbeziehungen, die auf der Auskomponierung einer bestimmten chromatischen Proportion beruhten -



- sie waren im Finale mit harmonischen Rückungen verbunden.

Auf einen Sonderfall enharmonischer Großbeziehungen durch parallele harmonische Vorgänge macht uns eine Besprechung mehrerer Schubertlieder in der "Allgemeinen musikalischen Zeitung" vom 24. Juli 1824 aufmerksam[96]. Darin heißt es angelegentlich des Liedes "Wehmut" (M.V. Collin) - D.772[97]: "...op. 22, No. 2 ("Wehmut" von Collin) d-moll hat.... den aus Rossinis "Tancredi" erstem Finale berühmten Baß: b d f - be es ges - b des fes ges - h dis fis u.s.w. vier- oder fünfmal dasselbe, immer einen halben Ton höher, was ein gar allerliebster Schusterfleck und Klavierstimmern zur Probe der Reinheit zu empfehlen ist..."

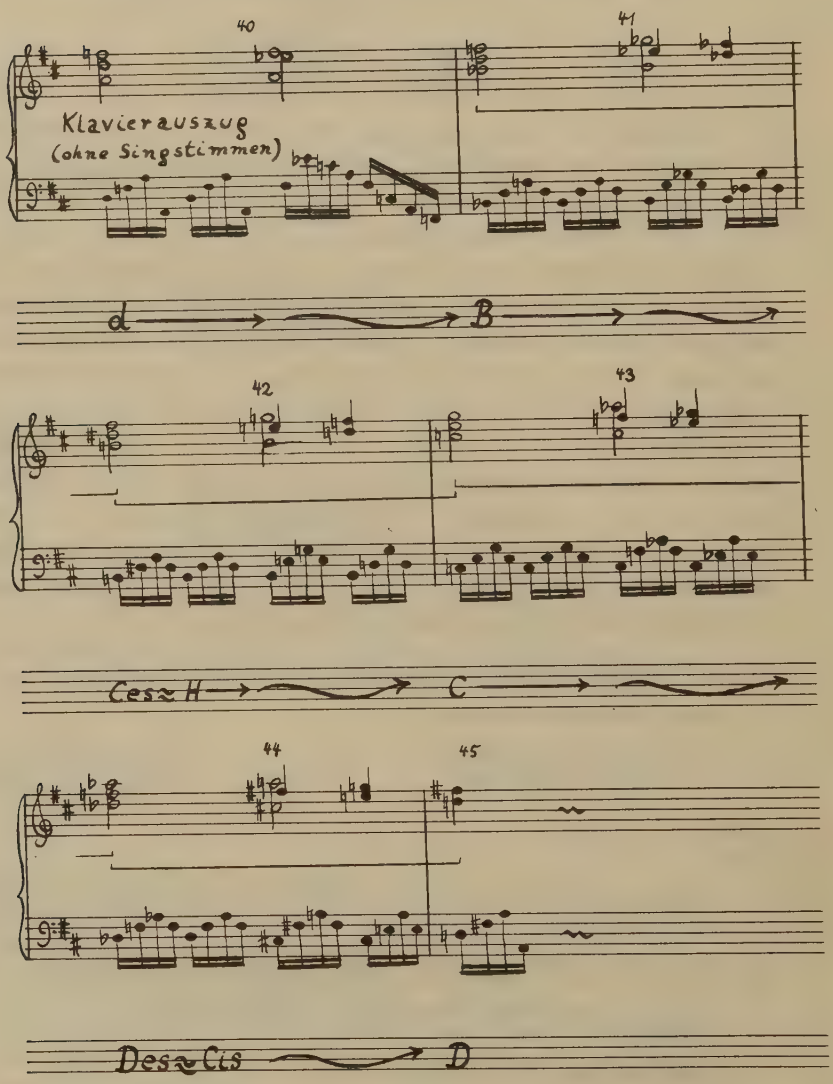
Die in Frage kommenden Stellen seien hier zum Vergleich einander gegenübergestellt.

---

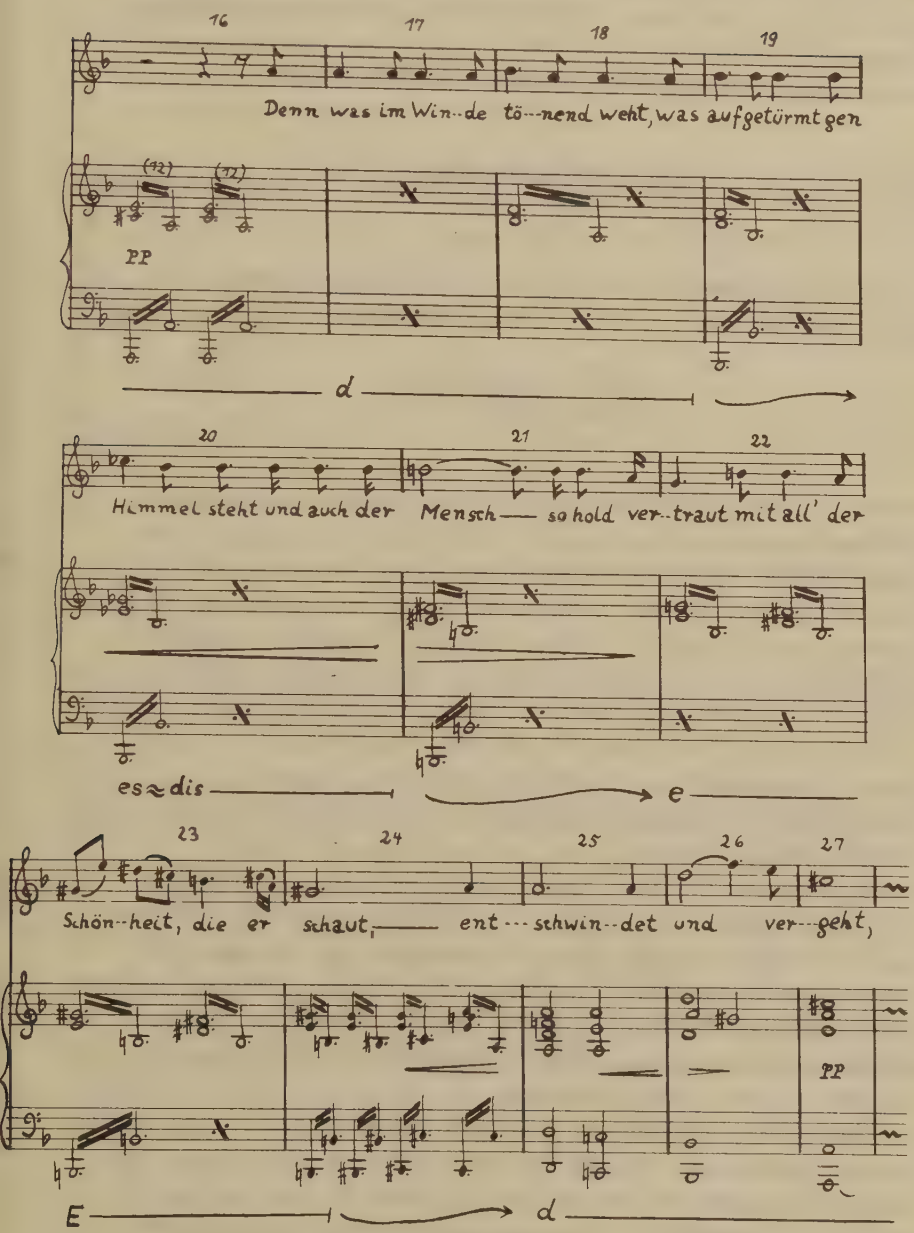
96) zit. nach W. Jaspert, "Franz Schubert, Zeugnisse seines irdischen Daseins" (1941) S. 274

97) entstanden (?) 1823

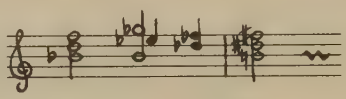
1) Rossini, "Tancredi" - 1. Finale (Takt 40 - 45):



2) Schubert, "Wehmut" - (Takt 16 - 27):

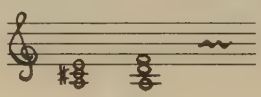


In beiden Fällen hören wir deutlich p a r a l l e l e h a r m o n i s c h e V o r g ä n g e , die chromatisch aufwärts streben. Bei Rossini erkennen wir drei transponierte Wiederholungen der Formel



;

ihr Ende ist jeweils der Beginn der Transposition.
In Schuberts Lied wird die Verbindung D-$\frac{t}{5}$

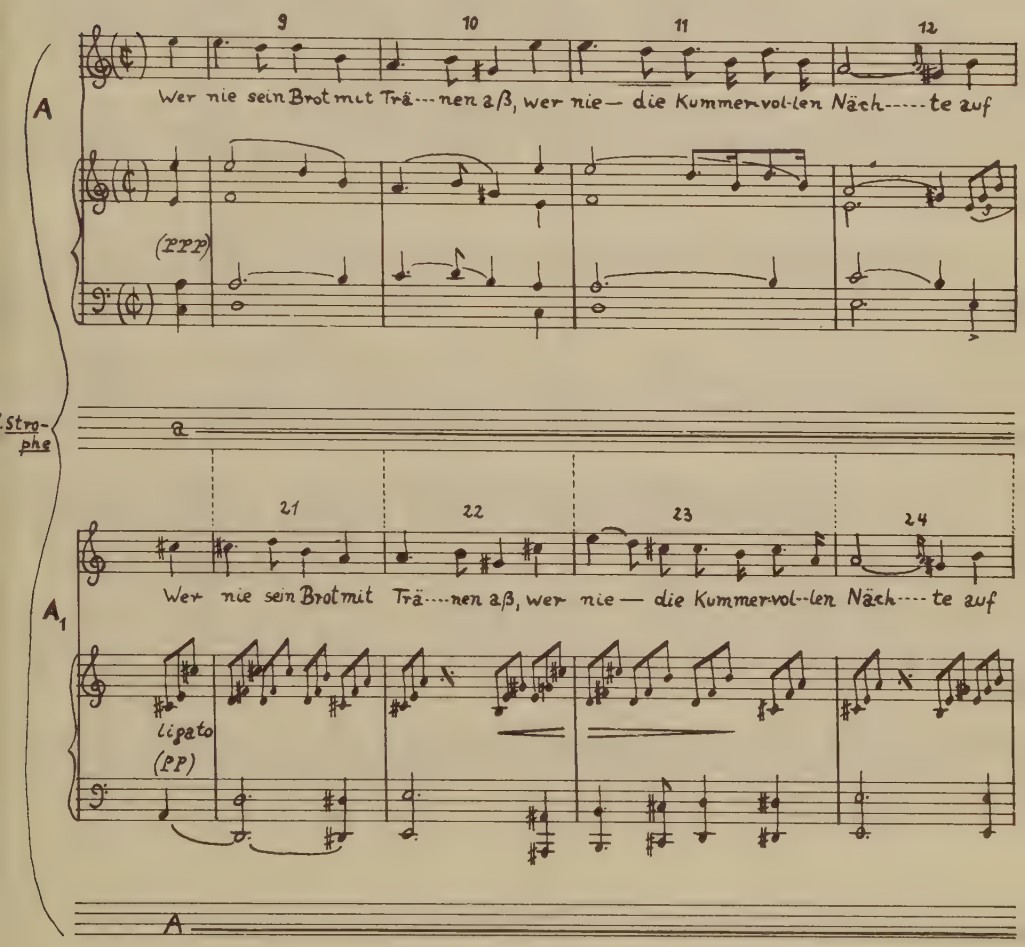


D – $\frac{t}{5}$

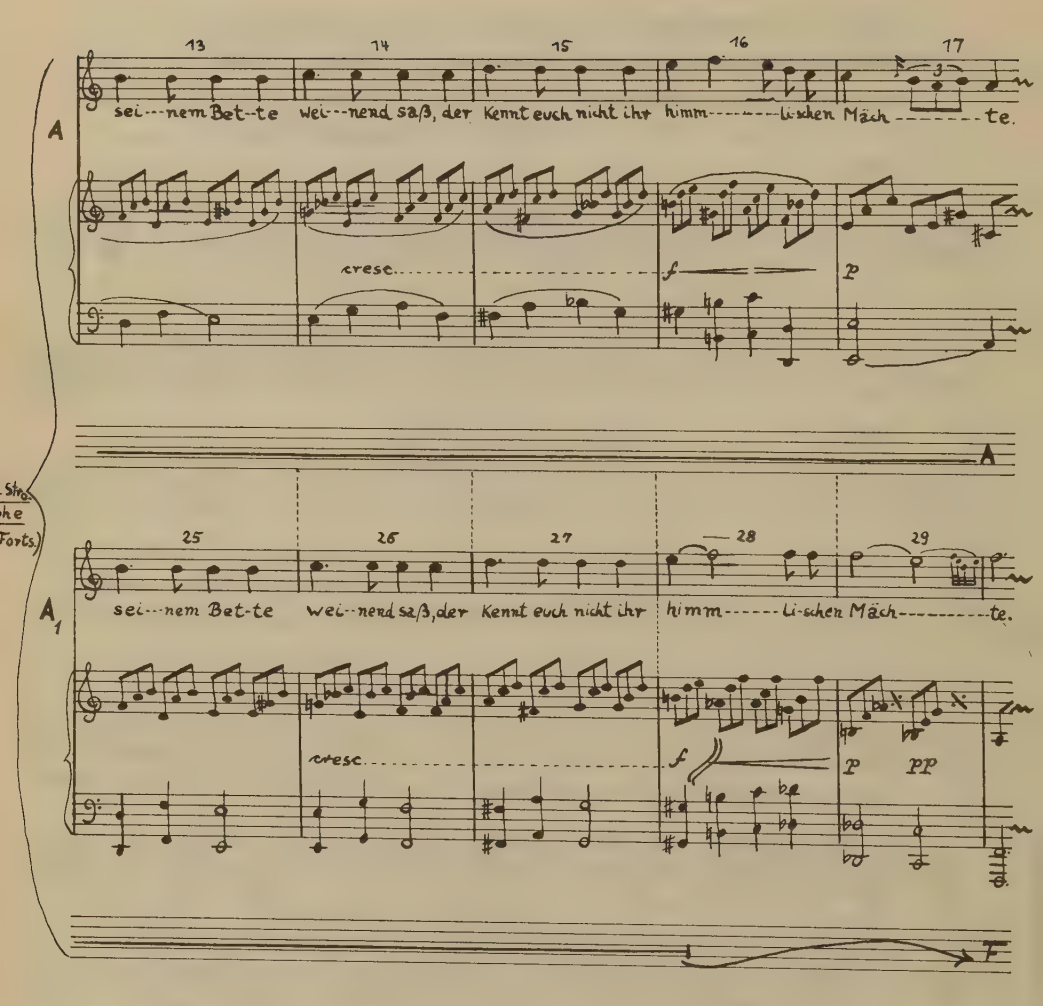
dreimal transponiert nebeneinandergesetzt - die zweite Transposition melodisch leicht verändert - um nach einem längeren Verweilen in E-Dur (Takt 23 f.) durch einen chromatischen Baß die Ausgangstonart (d-moll) wieder zu erreichen. Wir wollen diesen Typ enharmonischer Großbeziehungen a u s k o m p o n i e r t e C h r o m a t i k nennen. Ob allerdings Schubert diesen "allerliebsten Schusterfleck" wirklich von Rossini übernommen hat, wie sein zeitgenössischer Kritiker behauptet, bleibe vorerst dahingestellt. Auch müssen wir die Ergebnisse der weiteren Untersuchung abwarten, ehe wir von einem im Oeuvre Schuberts häufigen Typ enharmonischer Großbeziehungen sprechen können. Interessant ist allerdings, daß wir uns, um hier solche Beziehungen zu erkennen, im Gegensatz zu den im Klaviertrio festgestellten Typen, mit der Analyse verhältnismäßig kurzer Werkausschnitte begnügen konnten.

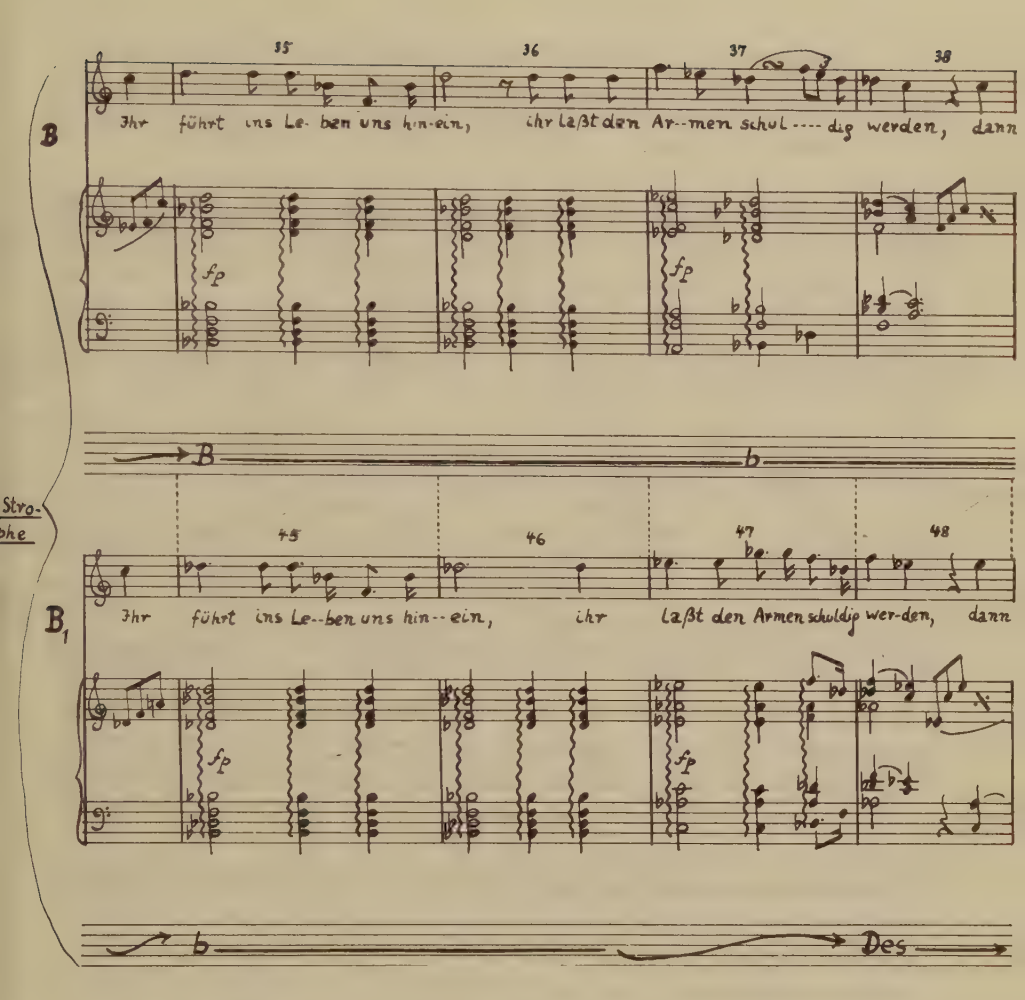
Bevor wir nun daran gehen, die eben beschriebenen Typen enharmonischer Großbeziehungen in der Musik Franz Schuberts nachzuweisen, wollen wir noch ein Schubertlied untersuchen, dessen harmonische Großform auf besondere Weise durch Enharmonik geprägt wird. Es handelt sich um den zweiten Gesang des Harfners, "Wer nie sein Brot mit Tränen aß"

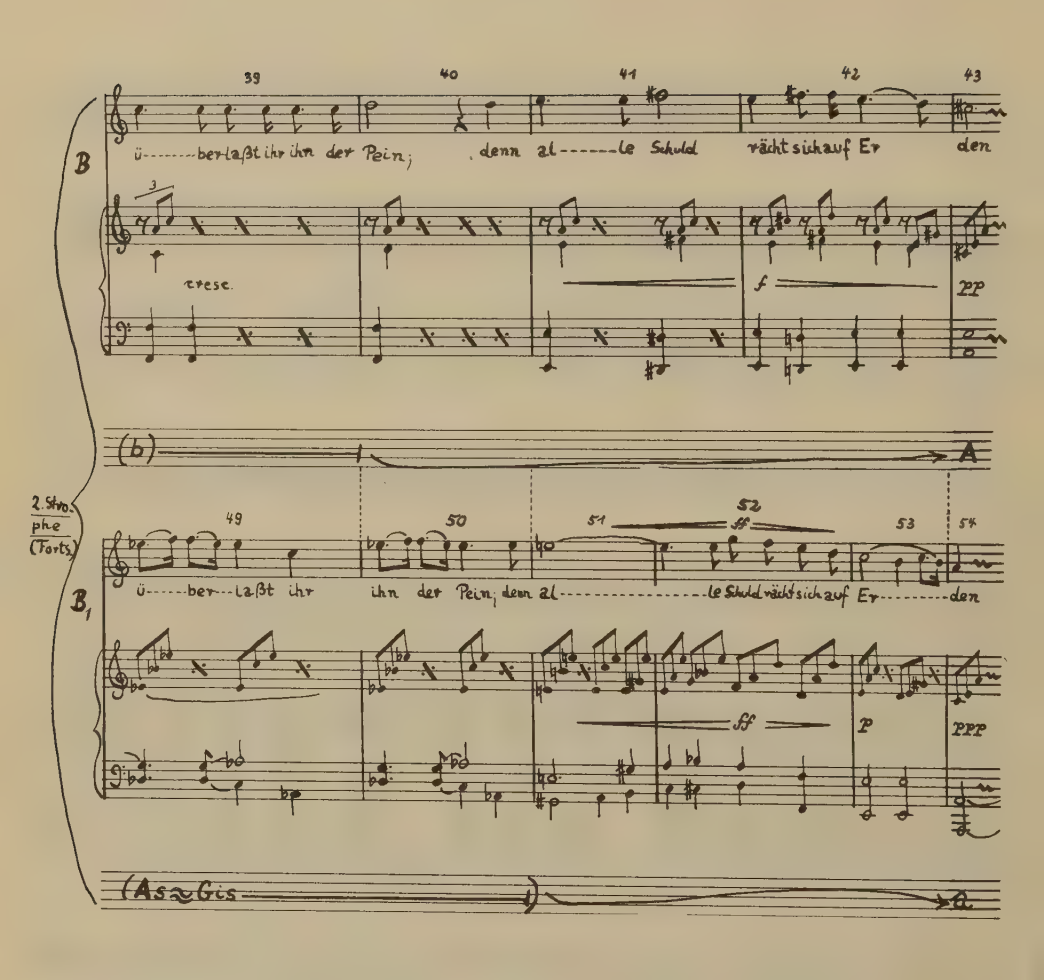
(D.480 - 3. Fassung)[98]. Jede der beiden Strophen des Gedichtes hat der Komponist zweimal vertont - Form: $(A+A_1) + (B+B_1)$ + Coda. Die zweite Vertonung ist jeweils eine melodische und harmonische Variante der ersten.



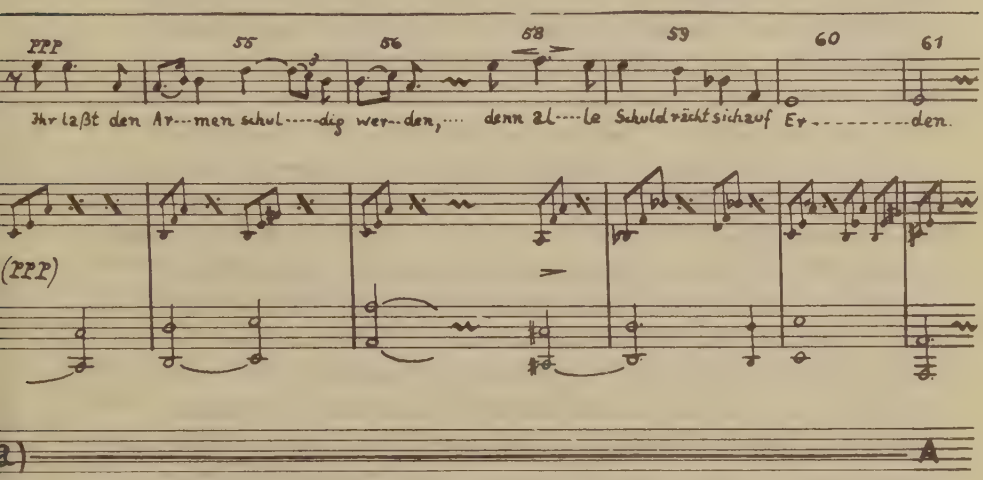
98) entstanden September 1816


13
14
15
16
17
A
sei---nem Bet--te wei--nend saß, der Kennt euch nicht ihr himm-------li-schen Mäch-------te.
cresc.
f
p
A
25
26
27
28
29
A1
sei---nem Bet-te wei--nend saß, der Kennt euch nicht ihr himm------li-schen Mäch---------te.
cresc.
f
p
pp
F


35
36
37
38
B
Ihr führt ins Le- ben uns hin-ein, ihr laßt den Ar--men schul---- dig werden, dann
fp
fp
B
b
Stro-
phe
45
46
47
48
B1
Ihr führt ins Le--ben uns hin--ein, ihr laßt den Armen schuldig wer-den, dann
fp
fp
b
Des


39
40
41
42
43
B
ü------ber-laßt ihr ihn der Pein; denn al------le Schuld rächt sich auf Er den
3
cresc.
f
pp
(b)
A
2. Strophe (Forts.)
49
50
51
52
53
54
B1
ü------ber---laßt ihr ihn der Pein; denn al----------le Schuld rächt sich auf Er---------den
sf
sf
p
ppp
(As≈Gis
a

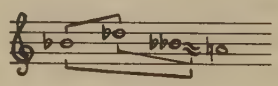
Daran schließt sich eine dritte Vertonung der letzten drei Zeilen der 2. Strophe als Coda (Takt 55 ff. mit Auftakt):



Jede Vertonung der beiden Strophen ist auf ihren Schluß hin komponiert. Jede erreicht an dieser Stelle ihren melodischen und ausdrucksmäßigen Höhepunkt. Die Singstimme des Teiles A (Takt 9-17) gelangt bei dem Wort "himmlischen" bis zum f'' (Dv), um auf "Mächte" langsam in das a' zurückzusinken. Teil A_1 (Takt 21-30) dagegen -überschwänglicher als die erste Vertonung- realisiert die in A potentiell vorhandene Modulation von a-moll nach F-Dur; f'' - vorher melodischer Höhepunkt - wird hier Ziel der Entwicklung. Diese bewirkt außerdem die Identifikation der Intervallbeziehungen gis: d -Bestandteil des Quintsextakkordes gis-h-d-e von a-moll (1. Viertel des 28. Taktes)- und as: d -Bestandteil des verminderten Dominantseptakkordes h-d-f-as von F-Dur (2. Viertel des 28. Taktes).

Wirkt die unmittelbare enharmonische Umdeutung am Ende der zweiten Vertonung der ersten Strophe nur wie akzidentiell (Umdeutung eines Tones), so sind die enharmonischen Großbeziehungen in der zweiten Vertonung der zweiten Strophe offensichtlich als Intensitätssteigerung aufzufassen.

Teil B (Takt 35 - 43) hat mit A_1 bei aller sonstigen Verschiedenheit das eine gemeinsam, daß auch er von Dur nach Dur moduliert (B-Dur A-Dur). Teil B_1 (Takt 45-54) beginnt zwar melodisch wie die erste Vertonung derselben Strophe - aber in moll. Dort, wo sich diese nach b-moll trübt ("schuldig werden" - Takt 37 f.), hellt sich B_1 nach Des-Dur auf (Takt 47 f.). Die Stelle "dann überlaßt ihr ihn der Pein" klingt in der zweiten Vertonung (Takt 49-50) wie absichtlich weicher gehalten (Ausweichung nach As-Dur als Dominante von Des), damit die jähe Rückkehr nach heses≈a-moll ("denn alle Schuld rächt sich auf Erden" - Takt 51 ff.) desto erregender wirke. Um jedoch die siebzehn a-moll Takte des Anfanges auszulasten, wiederholt Schubert die drei letzten Zeilen des Gedichtes - neu vertont - in a-moll (Takt 55 mit Auftakt - 61). Die Proportion, die der harmonischen Großform der zweiten Vertonung der 2. Strophe zugrunde liegt-b:Des:(As≈Gis):a - kennen wir bereits vom Schlußsatz des Klaviertrios in Es-Dur her. Es handelt sich um die Beziehung: kleine Sekund, kleine Terz -hier in der Aufteilung, kleine Terz (b: des), große Terz (des: heses≈a) unter demselben Ton (des).



Neu aber ist die Verwendung von Enharmonik als Mittel zur Ausdruckssteigerung bei strophischen Variantenbildungen. Wir nennen diese Erscheinung e n h a r m o n i s c h e V a r i a n t e n .

II

Nachweis der Grundtypen enharmonischer Großbeziehungen im Werke Franz Schuberts.

Um die oben beschriebenen Typen enharmonischer Großbeziehungen im Werke Franz Schuberts nachzuweisen, ist es nicht erforderlich, alle seine Kompositionen zu beschreiben, deren harmonische Großformen solche Beziehungen aufweisen. Wir werden uns jeweils auf die Analyse einiger charakteristischer Fälle beschränken und weitere Vorkommen nur dann erwähnen, wenn es sich um wichtige Werke handelt.

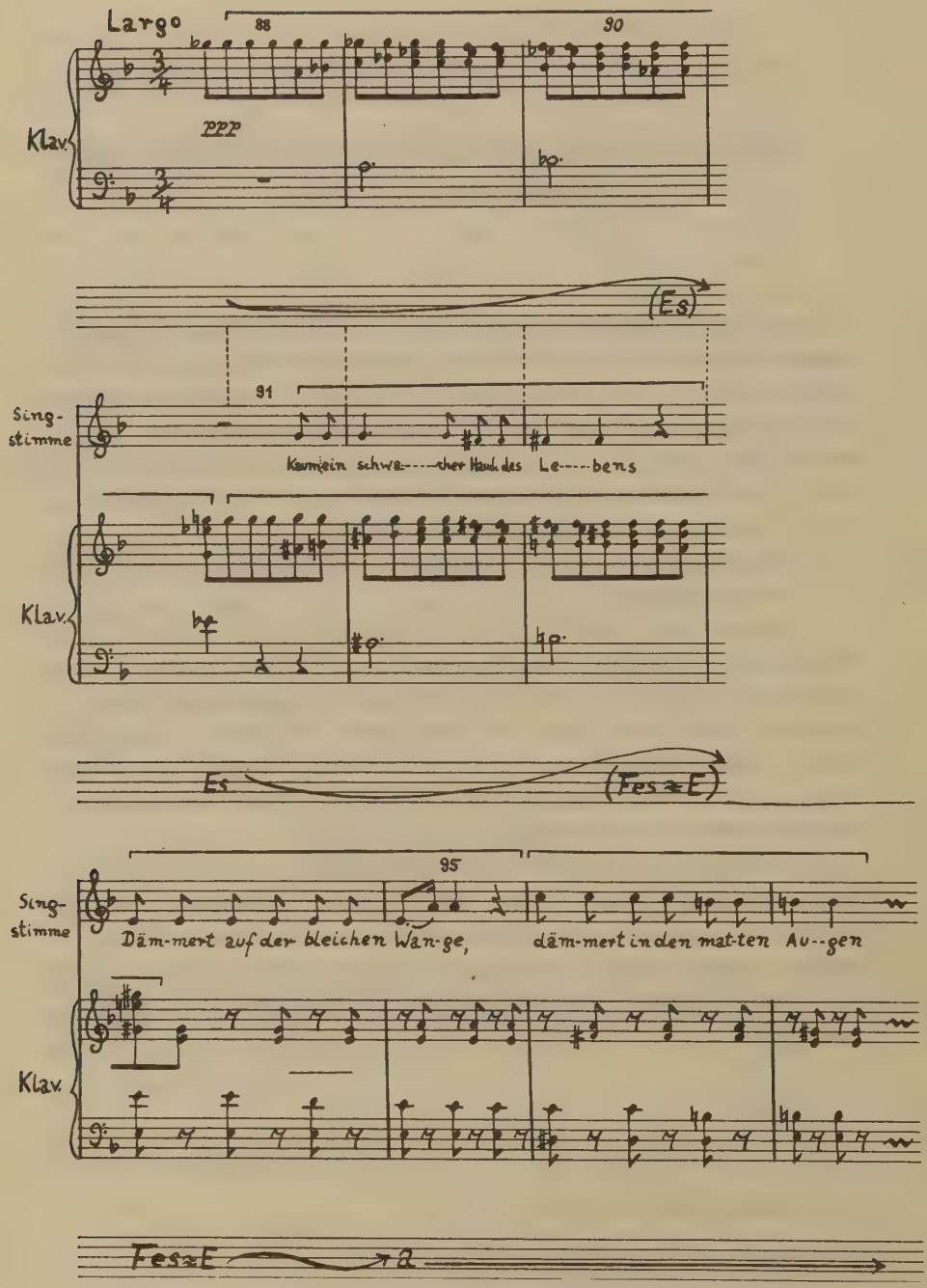
a) Enharmonische Großbeziehungen durch parallele harmonische Vorgänge.

Dieser Typ kommt bereits in "Hagars Klage" (D.5[99]) vor. Wenn auch die parallelen Vorgänge ihrer Kürze wegen die harmonische Großform dieses kantatenhaft durchkomponierten Stückes -von einem Lied zu reden, wäre verfrüht- nicht nachhaltig beeinflussen, so fallen sie doch - selbst als Episoden- in einer harmonisch konventionellen Umgebung auf und seien deswegen hier zitiert.

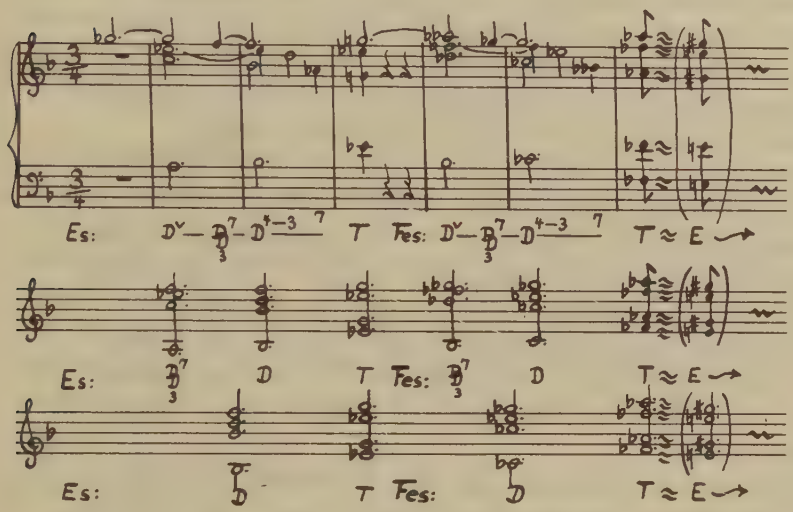
Die Komposition beginnt mit einem Largo, "Hier am Hügel heißen Sandes" (Takt 1-42), dessen Anfang in g-moll steht. Nach einem arienhaften Allegro, "Ha säh ich eine Löwenmutter" (Takt 43-87)-es führt von d-moll nach B-Dur- heißen die ersten Takte eines neuen Largos (Takt 88-117) folgendermassen:

---

99) beendet am 30.3.1811


Largo
88
90
Klav.
ppp
(Es)
91
Sing-stimme
Kaum ein schwa----cher Hauch des Le----bens
Klav.
Es
(Fes = E)
95
Sing-stimme
Däm-mert auf der bleichen Wan-ge,
däm-mert in den mat-ten Au--gen
Klav.
Fes = E
a

Im weiteren Verlauf des Abschnitts wird noch c-moll, Es-Dur und wieder c-moll erreicht. Zum besseren Verständnis der harmonischen Struktur der ersten sieben Largotakte führen wir diese auf die ihnen zugrunde liegenden harmonischen Funktionen zurück:



Genau betrachtet, handelt es sich um auskomponierte Chromatik. Außerdem ist bemerkenswert, daß die Singstimme den Parallelismus der Klavierbegleitung ignoriert und eine eigene formale Gliederung aufweist.

Mehr als nur episodischen Charakter haben parallele harmonische Vorgänge in der dritten der drei Jugendphantasien für Klavier zu vier Händen (D.48[100]), Takt 308-312‖ Takt 333-337 ‖Takt 337-341 sowie Takt 312-333 ‖Takt 341-362. Schon ihrer Ausdehnung nach spielen sie in der durch sie tonal zweideutigen harmonischen Großform des Satzes, in dem sie stehen (Allegro; Takt 289-489), eine gewichtigere Rolle als die vorhin zitierten ähnlichen Erscheinungen in "Hagars Klage".

---

100) April-10. Juni 1813

Erwähnt sei - als Kuriosum in Schuberts Liedschaffen - die erste der drei "Don Gayseros" betitelten Romanzen aus dem Roman "Der Zauberring" von Fr. de la Motte-Fouqué (D. 93[101]). Vom Gedicht sind streng genommen nur die beiden ersten Strophen vertont; alle übrigen werden -sieht man von der letzten ab- auf dieselben zwei Melodien nur in anderen Tonarten gesungen. Der dadurch entstehende "Spaziergang" durch den "Zirkel" mag durch den Inhalt des Gedichtes veranlaßt worden sein[102]. Möglicherweise ist dieser auch dafür verantwortlich zu machen, daß der Romanze ein musikalisch zwingender Schluß fehlt.

Im Finale der 2. Sinfonie in B-Dur (D. 125[103]) wird die Durchführung (Takt 300 b - 399) zu einer enharmonischen Auskomponierung der Dominante von B. Eine zwanzig Takte lange formale Einheit (Takt 300 b - 319) - sie moduliert nach einer eine Großterz tiefer liegenden Durtonart - wird zweimal parallel gesetzt (Takt 300 b - 319 || Takt 320 - 339 || Takt 340 - 359). Der Rest der Durchführung (Takt 360 - 399) verharrt auf der Dominante; s. S.157ff., Beispiel 2.

Das Ergebnis ist eine Dreiteilung der Oktave (F→Des≈Cis→A→F). Wir haben es hier mit der frühesten - freilich noch sehr einfachen - Realisation einer formalen Idee zu tun, aus der Schubert viel später Konzeptionen wie die Durchführung des ersten Satzes des Klaviertrios in Es-Dur entwickelte. Vorausgegangen war das dritte der drei Streichquartette in B-Dur (op. 168; D.112[104]). Die Durchführung seines ersten Satzes (Takt 157 - 206) weist bereits auf den Aufbau des gleichen Satzteils im Finale der 2. Sinfonie hin, wenn es auch hier nur zu variierten parallelen Vorgängen kommt.

---

101) komponiert 1814. Die Echtheit der drei Romanzen wird von W. Vetter bestritten, vgl. "Der Klassiker Schubert" II. Bd. (1953), S. 333.

102) Vollständige Wiedergabe der nur in der Gesamtausgabe (Serie XX, 13) zugänglichen Komposition, s. S.147ff., Beispiel 1

103) beendet am 24. März 1815

104) 5. 9. - 13. 9. 1814

Zu erwähnen sind ferner eine Vierteilung der Oktave durch parallele harmonische Vorgänge in der zwar interessanten, im ganzen jedoch noch unfertigen Durchführung des ersten Satzes der 2. Klaviersonate in C-Dur (D.279[105]), Takt 105 - 106 ‖ Takt 107 - 108 ‖ Takt 109 - 110 ‖ Takt 111 - 112, sowie eine Dreiteilung nach dem gleichen Verfahren im Seitensatz des ersten Satzes der 4. Sinfonie in c-moll (D. 417[106]), Takt 85 - 92 ‖ Takt 93 - 100 ‖ Takt 101 - 108.

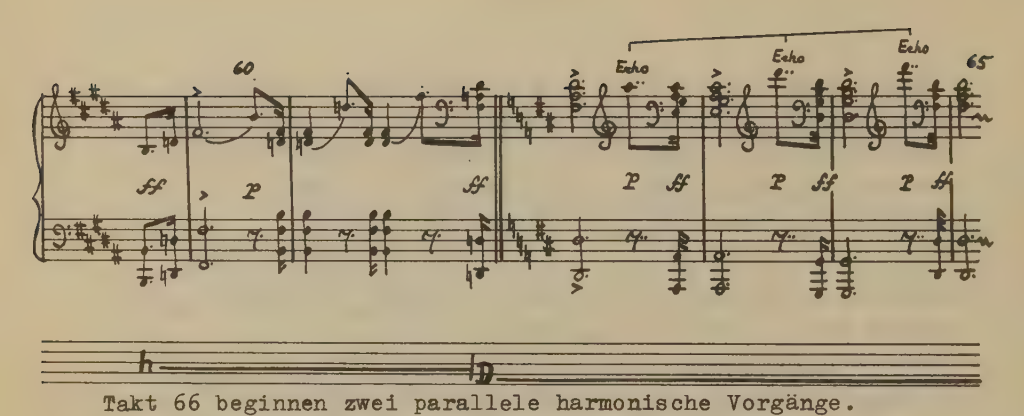
August 1817 entsteht die Klaviersonate in H-Dur (D. 575). In der Durchführung ihres ersten Satzes erscheint die formale Idee des analogen Satzteils im Finale der 2. Sinfonie weiterentwickelt. Schubert wendet das Verfahren der parallelen harmonischen Vorgänge jetzt nicht mehr so mechanisch an wie vor zwei Jahren. Die Exposition (Takt 1 - 59) - der Begriff mag hier wörtlich verstanden werden als bloße Aufstellung vier unterschiedlicher Themen (drei sind rhythmisch miteinander verwandt; ♩♫|♩) - endet nach einer reichlich unorthodoxen harmonischen Großform:

I. Thema (Takt 1 - 14): H
II. Thema (" 15 - 30): G
III. Thema (" 30 - 41): E → Fis

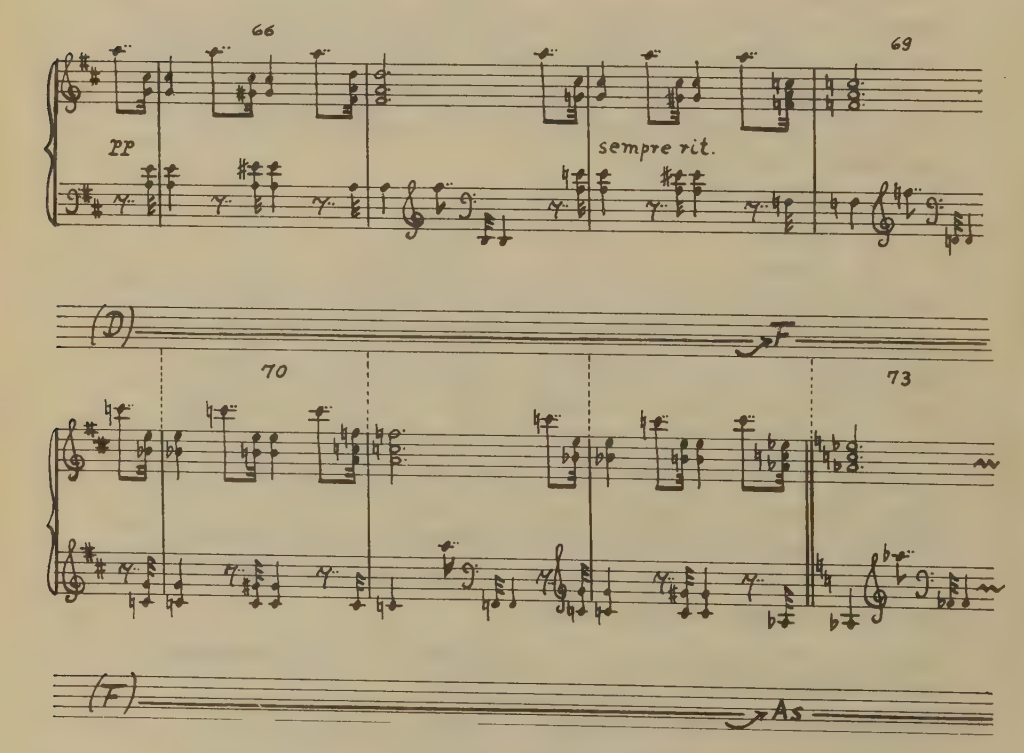
regelrecht in Fis-Dur; das vierte Thema (Takt 42 ff.), eine Art Auflösungsfeld des dritten, spielt die Rolle der Schlußgruppe. Die Durchführung (Takt 60 - 87) beginnt mit dem ersten Thema in h-moll (Takt 60 f.), um jedoch schon zwei Takte später nach D-Dur zu geraten (Takt 62). Parallel dazu löst sich das Thema melodisch auf. Die Piano-Einzeltöne jeweils auf dem vierten Viertel des 62., 63. und 64. Taktes, eine Quartsextakkordbrechung (a''-d'''-fis'''), mag man als leises Echo der analogen Stelle des Hauptthemas auffassen.

---

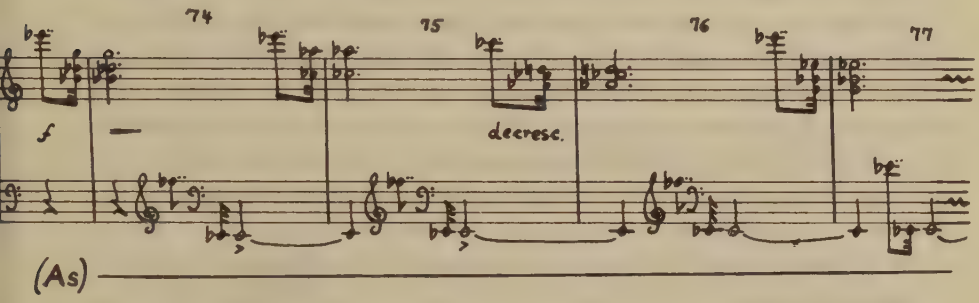
105) September 1815
106) beendet am 27. 4. 1816



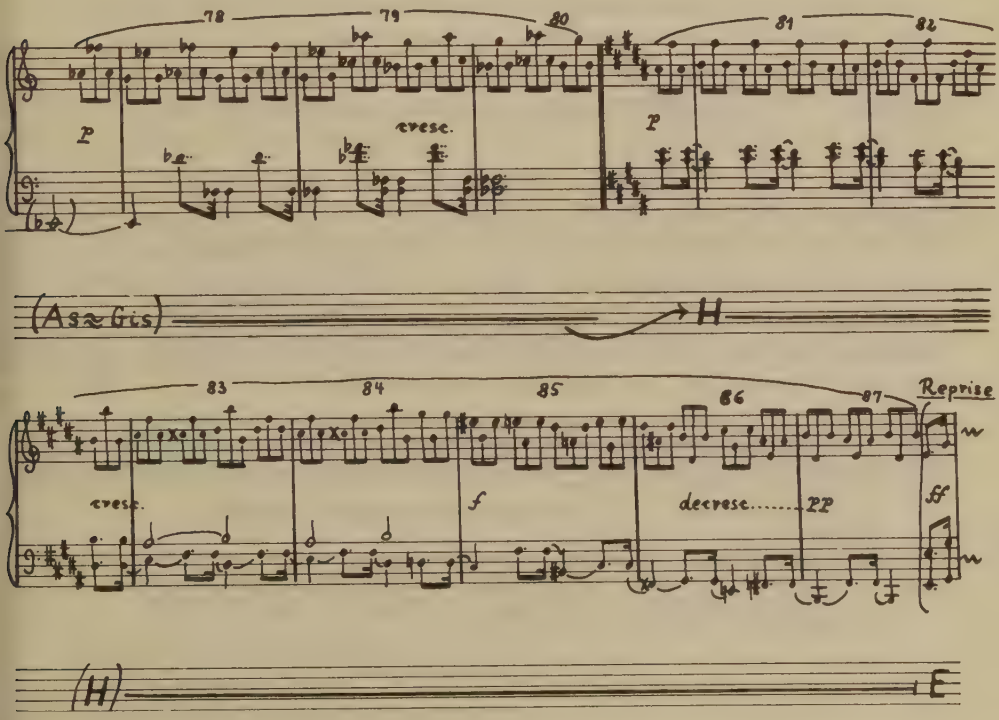
Takt 66 beginnen zwei parallele harmonische Vorgänge. Eine Gruppe von vier aus dem rhythmischen Hauptmotiv entwickelten Takten (Takt 66 - 69) moduliert von D- nach F-Dur, ihre transponierte Wiederholung (Takt 70 - 73) von F- nach As-Dur:



Im Verlauf der nächsten vier Takte (Takt 74-77), der Mitte der Durchführung, erreicht die Auflösung des Hauptthemas ihr Endstadium (plötzliches *f*):



Mit der Wiederaufnahme der Triolenbewegung des zweiten Themas in der rechten Hand (viertes Viertel des 77. Taktes) setzt hörbar die Rückleitung zur Reprise ein. Man erwartet von einer regelmäßig gebauten Sonatendurchführung, daß sie sich zu jenem Satzteil hin öffnet. Diese dagegen endet mit einer förmlichen Schlußkadenz in H-Dur, der Haupttonart des Satzes.



Die Reprise beginnt darauf - als paralleler Vorgang zur Exposition - von der Subdominante aus, was W.Georgii tadelt[107]. Schubert muß jedoch gespürt haben, daß diese Durchführung keine Reprise mit Einsatz auf der Tonika vertragen hätte. Die Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate in H-Dur ist harmonisch betrachtet nichts weiter als eine enharmonische Auskomponierung der Tonalität H (Vierteilung der Oktave: H-D-F-As≈Gis-H). Danach noch einmal in H-Dur zu beginnen, wäre nicht nur pedantisch, sondern auch ein glatter Verstoß gegen das tonale Gleichgewicht.

In "Hagars Klage" mußten wir feststellen, daß die Singstimme die parallelen Vorgänge in der Klavierbegleitung ignorierte (vgl. S. 65). Auch konnten wir enharmonische Großbeziehungen, die auf diesem Phänomen beruhten, bis jetzt fast nur in Instrumentalwerken nachweisen. Wir glauben, daß das so sein muß. Parallele harmonische Vorgänge führen zwar zu interessanten harmonischen Großbeziehungen, lassen aber keine neuen melodischen Bildungen entstehen. Wie nachteilig sich ein solcher Mangel auf das Lied auswirken kann, zeigt uns Schuberts wenig bekannte zweite Vertonung des Goethe-Gedichtes "Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (D.480 b[108]). Nicht daß gegen eine Wiederholung der Musik der ersten Strophe (Takt 1 - 14) - sie führte von a- nach fis-moll - nun von fis-moll aus an und für sich etwas zu sagen wäre, Schubert unterlegt ihr jedoch die zweite Strophe des Gedichtes ("Ihr führt ins Leben uns hinein..."), was deren Wirkung abschwächt. Es entsteht nämlich ein Widerspruch zwischen harmonischer Intensivierung[109] und Spannungslosigkeit in der Vertonung des Gedichtes, dessen Höhepunkt gerade in der zweiten Strophe liegt.

---

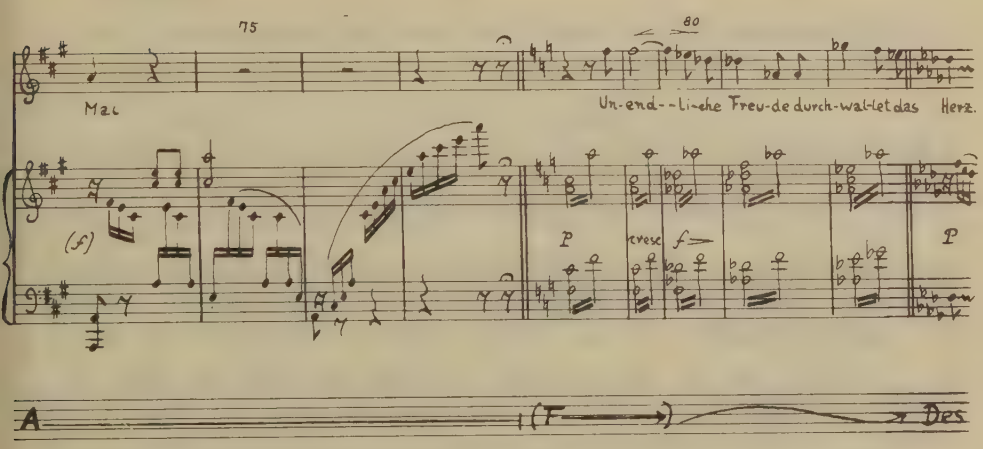
107) "... eine Mißachtung der natürlichen Funktionen im Organismus der Sonatenform..."; W. Georgii, "Klaviermusik" (3. Aufl.) 1956, S. 277

108) September 1816; vollständige Wiedergabe S.160 ff. , Beispiel 3

109) Dennoch kommt es trotz Schuberts gegenteiliger Notierung (Takt 28 f.) nicht zu enharmonischen Großbeziehungen. Die überraschenden Wendungen in Takt 11 und 25 sind chromatisch aufzufassen.

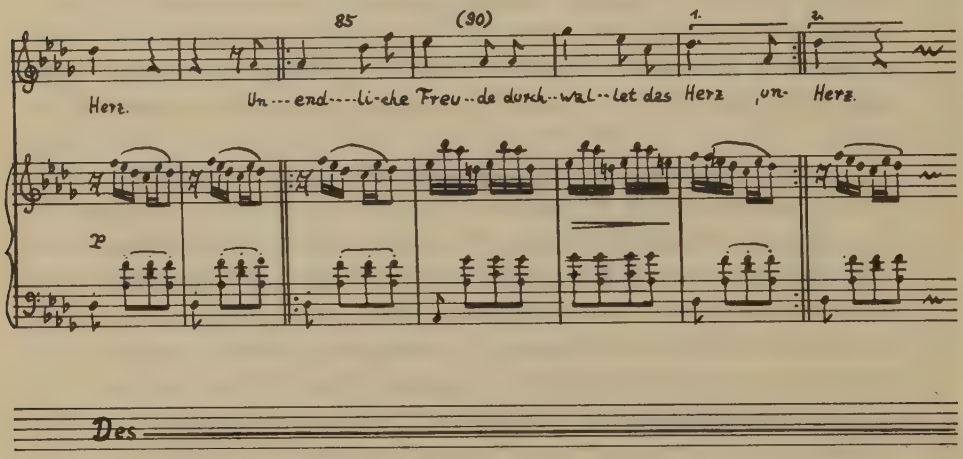
Bezeichnenderweise wendet Schubert parallele harmonische Vorgänge im Lied nur dort mit Glück an, wo er entweder die Singstimme nicht daran teilnehmen läßt (vgl. "Hagars Klage", Takt 88 ff.) oder aber bestimmte Textstellen durch Wiederholungen unterstreichen möchte, ohne die Musik notengetreu noch einmal zu bringen. Letzteren Fall finden wir in "Elysium" (Schiller) - D.584[110]. Dieser achtteilige, arienhafte Gesang mit einer opernhaften Stretta ("Ihre Krone findet hier die Liebe"; Takt 251 ff.) umfaßt 301 Takte.

Auf ein langsames Einleitungsstück in E-Dur ("Vorüber die stöhnende Klage"; Takt 1 - 33) folgt ein fast elegant zu nennender schneller Teil ("Jugendlich milde beschwebt die Gefilde ewiger Mai"; Takt 34 - 47) in A-Dur, worin sich die Komposition zum erstenmal bis zum *f* steigert, aber immer noch durchsichtig, ja anmutig bleibt, dank des brillanten Klavierparts. Danach erreicht das Lied bei den Worten "Unendliche Freude durchwallet das Herz" (Takt 78 - 83) einen ersten ausdrucksmäßigen Höhepunkt:

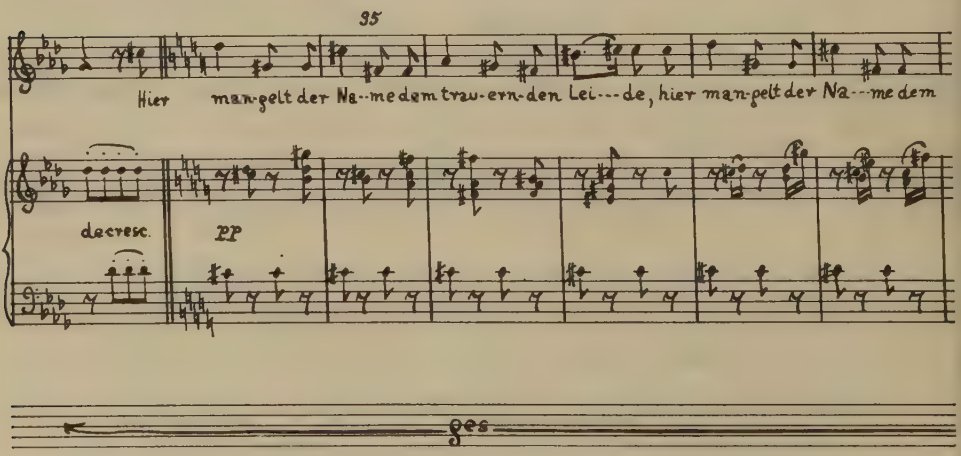


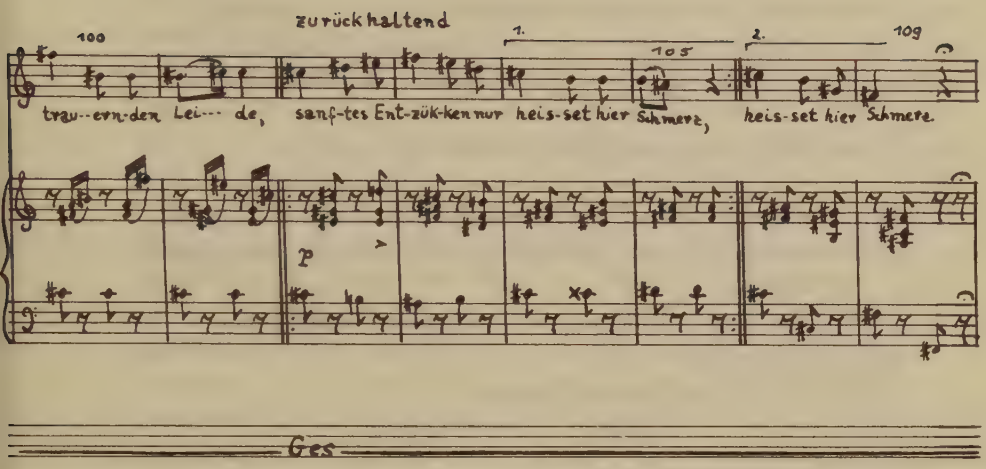
110) September 1817

Die Wiederholung dieser Worte (Takt 85 ff.) scheint das im Vergleich zur klassizistischen Harmonik der vorangehenden Teile überaus kühn wirkende Nebeneinander von F- und Des-Dur (Takt 79 f.) zunächst abzuschwächen:

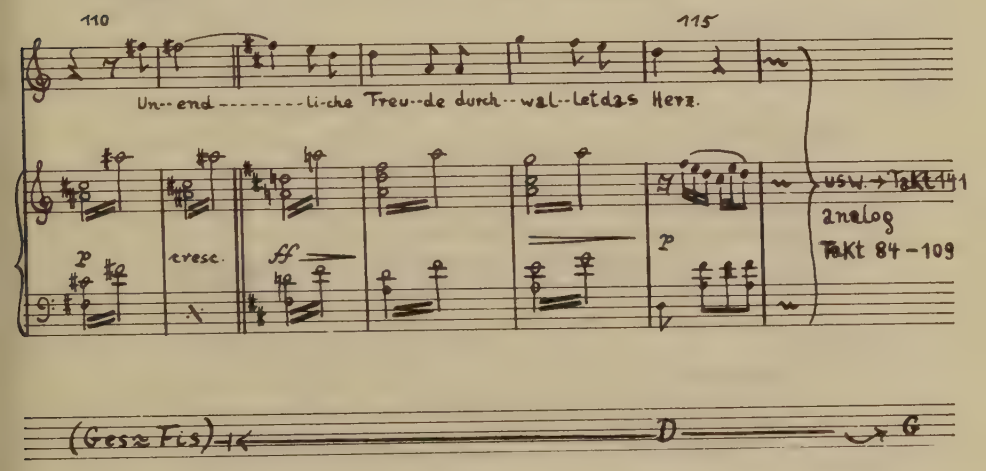


Im folgenden, "Hier mangelt der Name dem trauernden Leide..." (Takt 94 ff.) geht auch die Lautstärke zurück:





Nach einem kurzen Atemholen (Fermate auf dem vierten Viertel des 109. Taktes) bedeutet die Transposition der Takte 78 - 109 jedoch eine Ausdruckssteigerung. Das Crescendo in Takt 111 - Analogie zu Takt 79 - mündet in ein *ff*.



Überhaupt ist die Kunst, mit der Schubert, aller auseinanderstrebenden Einzelheiten ungeachtet, die Spannung bis zum Schluß durchhält, nur zu bewundern. Freilich mußten dafür Episoden wie "Hier strecket der wallende Pilger" (Takt 144 - 155; Es-Dur) betont schlicht geraten. Das martialische "Dessen Fahne Donnerstürme walte" (Takt 175 ff.) mit seinen konventionell punktierten Rhythmen, wodurch der an sich reizvolle Gegensatz zwischen C- und Es-Dur eine etwas forcierte Note erhält, käme sonst nicht zur Geltung.

Die harmonische Großform des Gesanges lautet:

<u>Nicht zu langsam</u> (¢)
("Vorüber die stöhnende Klage")
(Takt 1 - 33): E

<u>Ziemlich geschwind</u> ($\frac{2}{4}$)
("Jugendlich milde")
(Takt 34 - 77): A

("Unendliche Freude")
(Takt 78 - 143): (F) → Des → Ges
(Ges ≈ Fis) → D → G

<u>Etwas langsam</u> ($\frac{6}{8}$)
(Hier strecket der wallende Pilger")
(Takt 144 - 156): Es

("Seine Sichel")
(Takt 157 - 174): As

<u>Lebhaft geschwind</u> (c)
("Dessen Fahne Donnerstürme wallte")
(Takt 175 - 233): C → Es
C — C

<u>Herzlich</u> ($\frac{3}{4}$)
("Hier umarmen sich")
(Takt 233 - 250): A

<u>Feurig</u> (c)
("Ihre Krone findet hier die Liebe")
(Takt 251 - 301): ⊥

Eine Anwendung paralleler harmonischer Vorgänge, die zu enharmonischen Großbeziehungen führen, mit derselben Zielsetzung finden wir in den Liedern "Im Walde" (Fr. Schlegel) - D.708[111], Takt 111 - 117 ‖ Takt 126 - 132, Takt 141 - 145 ‖ Takt 146 - 150 und "Das Heimweh" (L.v. Pyrker) - D.851[112], Takt 77 - 78 ‖ Takt 79 - 80 ‖ Takt 81 - 82.

Mit diesem Verfahren verwandt ist der Beginn des Sanctus der Es-Dur Messe (D.950[113]). Es handelt sich dabei um die Parallelsetzung von reinen Dreiklängen: Es-Dur, ces≈h-moll, g-moll[114] - jeweils auf das Wort "sanctus" - verbunden mit einer dynamischen Steigerung (*p* < *ff* > *p* < *ff* > *p*), die bei den Worten "Dominus Deus Sabaoth" in einem *fff* gipfelt (Takt 7)[115]; s. S.165f. Beispiel 4.

Eine Fundgrube für harmonische Großformen, in denen durch parallele harmonische Vorgänge enharmonische Großbeziehungen entstehen, sind die Instrumentalwerke des reifen und späten Schubert, z.B.:

---

111) Dez. 1820

112) Aug. 1825

113) ab Juni 1828

114) Vielen gilt diese Stelle als besonders kühnes Beispiel terzverwandter Harmonik im Spätwerk Schuberts. Wenigen hingegen dürfte bekannt sein, daß sich eine ähnliche Akkordverbindung bereits in einem Schillerlied des jüngeren Schubert findet. Der Mittelteil von "Amalia" (D.195; komp. am 19.5.1815) beginnt rezitativisch mit einer sukzessiven Dreiteilung der Oktave durch parallelgesetzte Dreiklänge (Takt 19-23); s. S.166f, Beispiel 5.

115) Die Stelle ist ferner eines der frühesten Beispiele für das Vorkommen der Ganztonleiter (Sechsteilung der Oktave); man beachte die Partie der Bässe Takt 1-7 (1. Viertel).

1) Oktett (D.803[116])-Durchführung des 1. Satzes
(Takt 144-149 || Takt 150-155,
" 156-168 || " 170-182);
2) Klaviersonate zu vier Händen in C-Dur (D.812[117])-
Durchführung des 4. Satzes
(Takt 186-193 || Takt 194-201),
sowie dessen Coda
(Takt 441-444 || Takt 445-448);
3) unvollendete Klaviersonate zu zwei Händen in C-Dur
(D.840[118])- Exposition des 1. Satzes
(Takt 28- 31 || Takt 32- 35
" 35- 36 || " 37- 38), sowie die Parallel-
stellen in der Reprise,
Durchführung des 1. Satzes
(Takt 127-130 || Takt 131-134
" 135 || Takt 136 || Takt 137);
4) Klaviersonate in D-Dur zu zwei Händen (D.850[119])-
Durchführung des 1. Satzes
(Takt 111-117 || Takt 118-124
" 125-132 || " 133-140
" 141-142 || " 143-144[120] jeweils mit Auftakt),
Trio des Scherzos
(Takt 137-140 || Takt 141-144 || Takt 145-148);
5) Streichquintett in C-Dur (D.956[121])-
Durchführung des 1. Satzes
(Takt 167-202 || Takt 203-238
" 239-242 || " 243-246),
Scherzo
(Takt 65- 80 || Takt 83- 98);

---

116) Februar-1.3.1824
117) s. Fußnote 76 , S. 31
118) April 1825
119) August 1825
120) Den Trugschluß (Takt 144) lassen wir unberücksichtigt.
121) August-September 1828

6) Klaviersonate in B-Dur zu zwei Händen (D.960[122])-
Durchführung des 1. Satzes
(Takt 131-139 ‖ Takt 140-148
" 159-162 ‖ " 163-166
" 167-168 ‖ " 169-170).

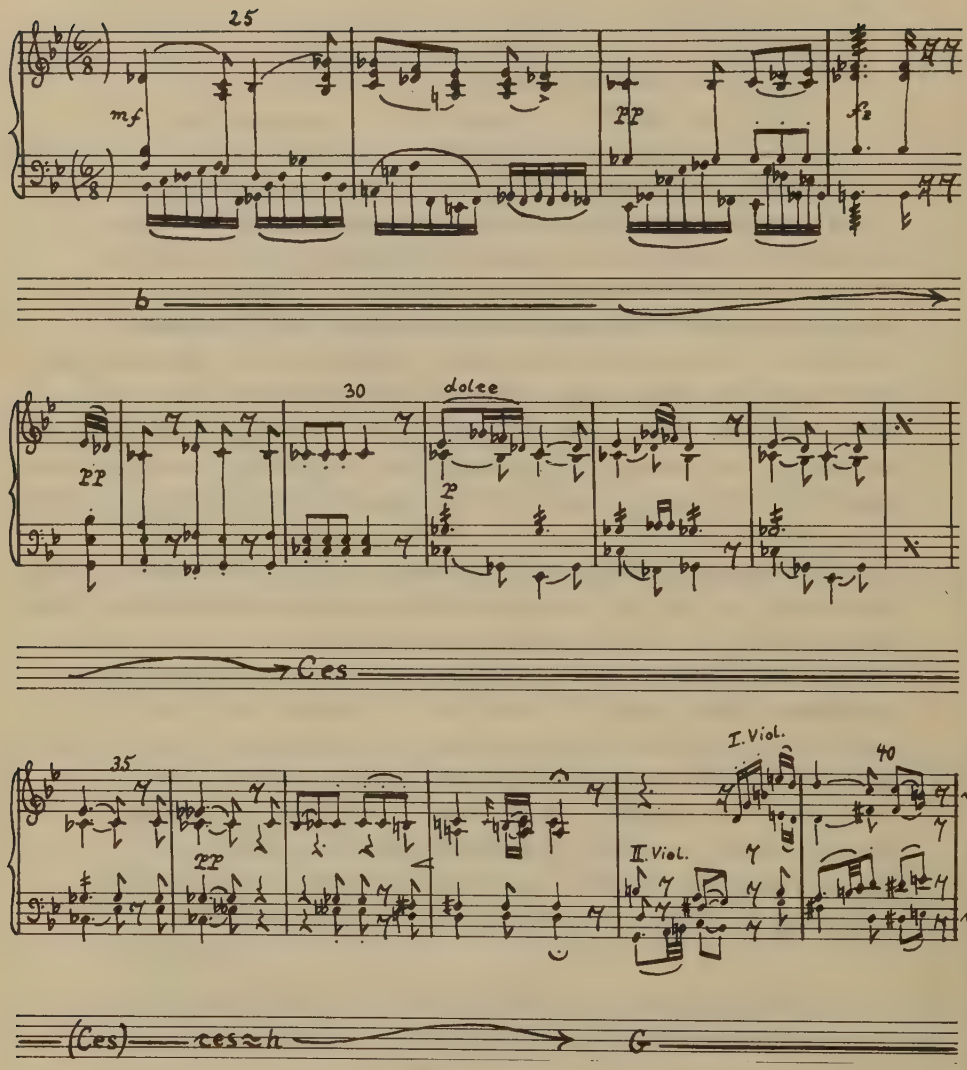
Ein besonders interessanter Fall ist die Durchführung des 1. Satzes des Streichquartetts in G-Dur (D.887[123]). Sie besteht aus zwei Paaren paralleler harmonischer Vorgänge. Das erste (Takt 168-188 ‖ Takt 189-209) gliedert sich in jeweils eine, motivisch aus dem Schluß der Exposition entwickelte Dreiteilung der Oktave -enharmonische Großbeziehungen durch parallele harmonische Vorgänge (Takt 170b-173 ‖ Takt 174-177, bezw. Takt 191-194 ‖ Takt 195-198)- und in eine Variation des zweiten Hauptsatzgedankens (Takt 180-188, bezw. Takt 201-209; vergl. Takt 15-23, bezw. Takt 24-32); s. S.168ff. Beispiel 6.
Das zweite Paar (Takt 210-231 ‖ Takt 234-255) -es beruht motivisch auf dem ersten Hauptsatzgedanken- wird durch zwei freie Takte (232-233) voneinander getrennt. Auch diesmal kommt es zu parallelen harmonischen Vorgängen innerhalb der parallelen Vorgänge (Takt 218-221 ‖ Takt 222-225, bezw. Takt 242-245 ‖ Takt 246-249). War das erste Paar je zweigliedrig, so besteht das zweite aus je drei Abschnitten (Takt 210-217, Takt 218-227 , Takt 228-231, bezw. Takt 234-241, Takt 242-251, Takt 252-255); s. S.171ff, Beispiel 6a.
Der Schluß der Durchführung (Takt 256-277) ist eine Fortspinnung der Takte 252-255; s. S.174f., Beispiel 6b.

b) Enharmonische Großbeziehungen durch Auskomponierung der chromatischen Proportion aus dem Finale des Es-Dur Klaviertrios.

Auch dieser Typ läßt sich schon früh feststellen. Im langsamen Satz (Andante) des ersten der drei Streichquartette in B-Dur (D.36[124]) hören wir ab Takt 25 folgendes:

---

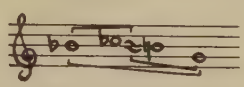
122) September 1828
123) 20.-30. Juni 1826
124) 19.11.1812-21.2.1813


25
mf
pp
b
30
dolce
pp
p
Ces
35
pp
I. Viol.
II. Viol.
40
(Ces)
ces≈h
G

Die harmonische Großform des ganzen Stückes lautet:

A	(Takt 1-18):		B
B	(" 19-24		b
	" 25-30		b → Ces
	" 31-38):		h≈ces/Ces
A_1	(" 39-42	G	
	" 43-52):	g	
A	(" 53-61):		→ B

Der Satz beruht also auf der Proportion



Ebenso läßt sich eine Stelle im Gloria der Messe in F-Dur (D.105[125]) harmonisch nicht anders deuten (Proportion a: cis≈des: c ; s. S.175f., Beispiel 7).

Von bestürzender harmonischer Kühnheit ist das Lied "Stimme der Liebe" (Stollberg) - D.412[126]). Sie beruht jedoch nicht so sehr auf den einzelnen Akkorden und deren unmittelbaren Verbindungen, als vielmehr auf einer komplizierten harmonischen Großform, zu deren Auskomponierung nur 32 Takte zur Verfügung stehen.

Zwei Elemente dienen als vordergründige motivische Bindung:

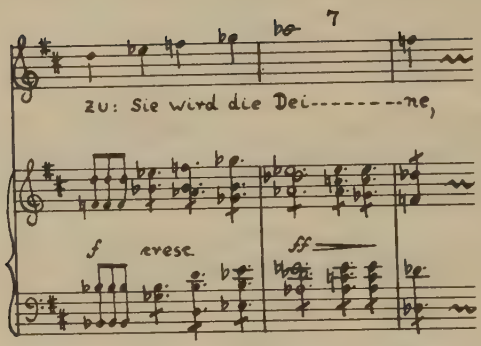
1) Durchlaufende Triolenachtel im Klavier,
2) ein knappes rhythmisches Motiv (♩♫|♩), das sowohl in der Singstimme als auch im Klavier auftritt.

Hört man genauer hin, wird einem die einzige wörtliche Wiederholung innerhalb des Stückes auffallen: Die Takte 6-8 (1. Viertel)

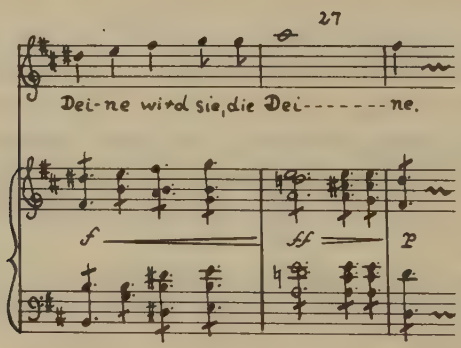
---

125) 17.5.-22.7.1814

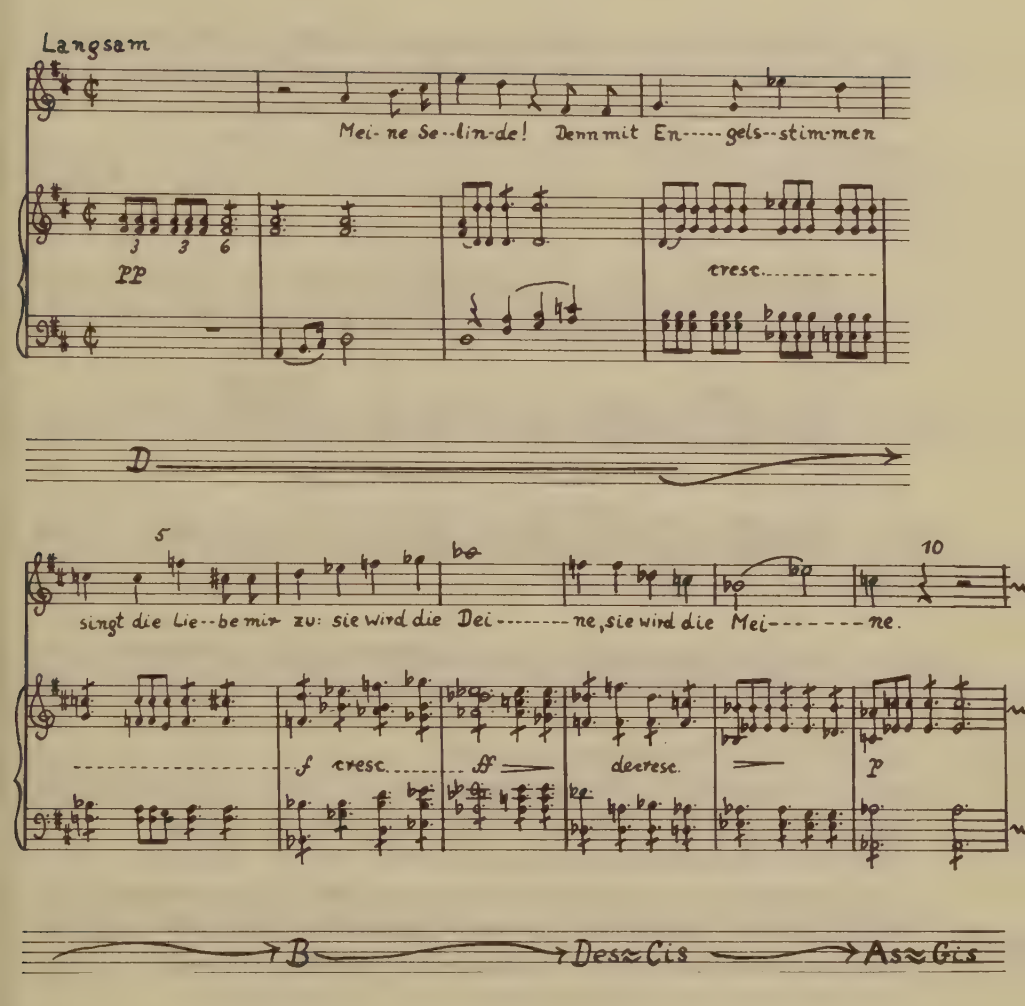
126) April 1816



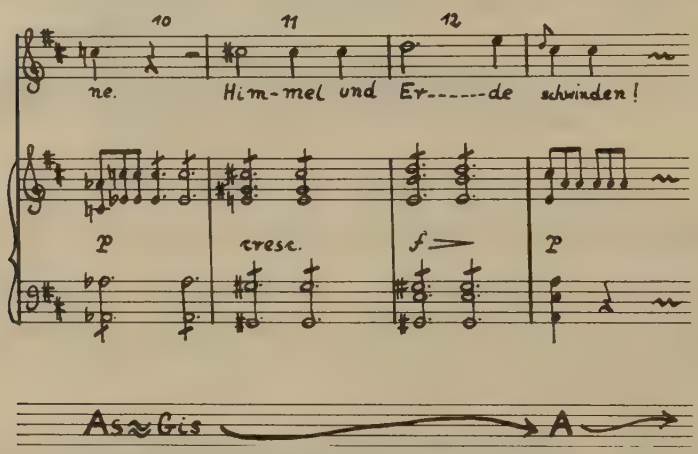
erklingen am Schluß (Takt 26-28, 1. Viertel) auf nur leicht abgewandelten Text ("Deine wird sie , die Deine"), nach D-Dur transponiert wieder.



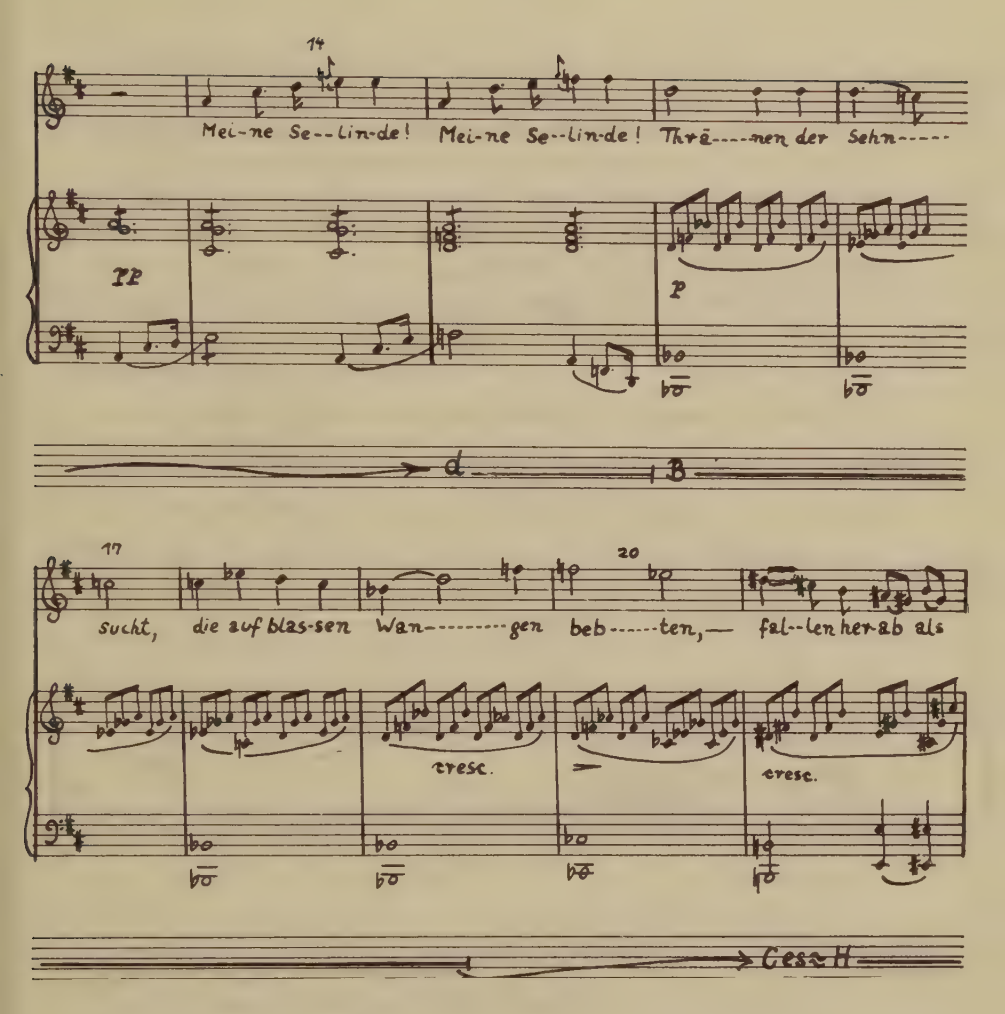
Beide Episoden enthalten die Höhepunkte des Gedichtes, sowie die höchsten Töne der Gesangspartie des Liedes. Es liegt daher nahe, in ihnen die Kulminationspunkte zweier analoger Abschnitte zu sehen. Der erste (Takt 1-10) beginnt in D-Dur und moduliert über B-Dur und Des≈Cis-Dur nach Gis-Dur:

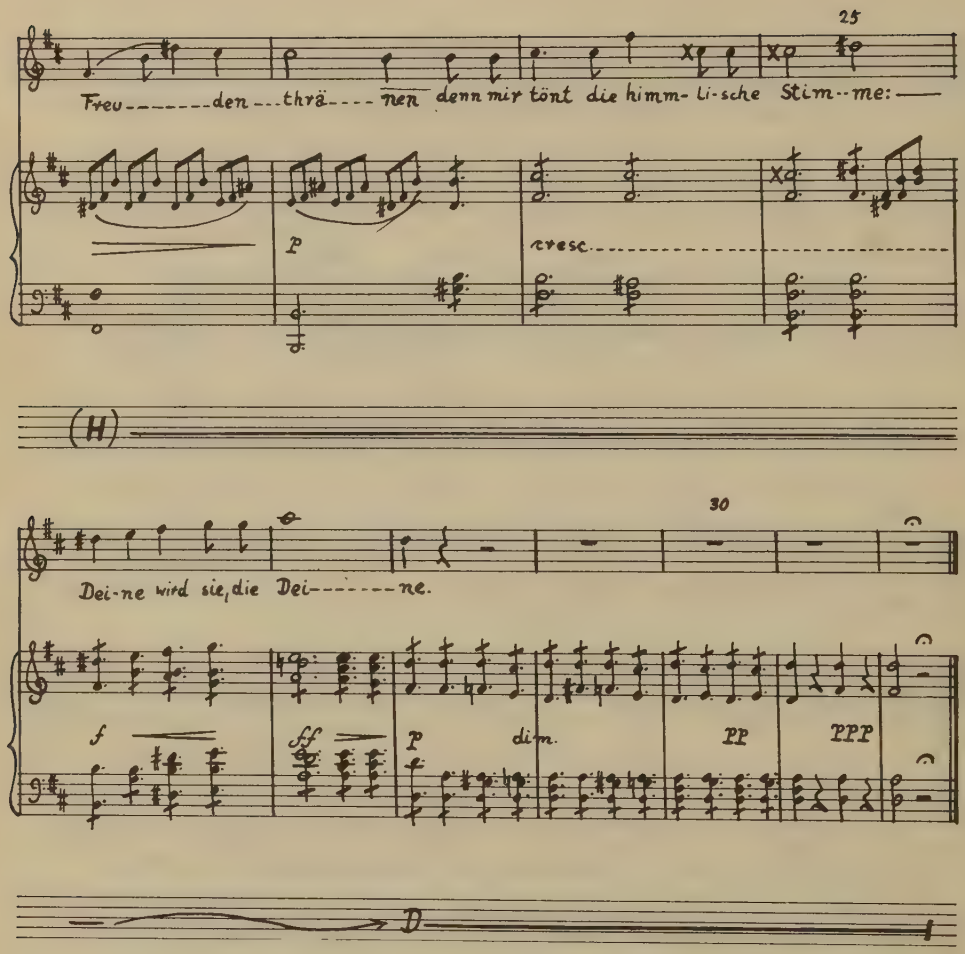

Langsam
Mei- ne Se--lin-de! Denn mit En-----gels--stim-men
pp
cresc.
D
5
singt die Lie--be mir zu: sie wird die Dei--------ne, sie wird die Mei-------ne.
10
f cresc.
ff
decrese.
p
B
Des≈Cis
As≈Gis

D:B:Des≈Cis aber ist unsere Proportion (hier in der Anordnung große und kleine Terz über dem gleichen Ton). Nach einer viertaktigen Rückmodulation von Gis-Dur nach A, der Dominante von d-moll (Takt 10-13; "Himmel und Erde schwinden"),



setzt Takt 14 der zweite Abschnitt ein (Takt 14-28). Auf eine Variante des Liedanfangs in d-moll (Takt 14-15; wieder auf die Worte "Meine Selinde!") folgt eine eingeschobene kontrastierende Episode (Takt 16-23; "Tränen der Sehnsucht"), worin im Klavierpart aus den gestoßenen Achteltriolen gebundene Triolenarpeggien werden. Sie beginnt in B- und endet in Ces≈H-Dur, damit die transponierte Wiederholung der Takte 6-8 (1. Viertel) - Takt 26-28 (1. Viertel) - in D-Dur schließen kann. Kurzes Nachspiel des Klaviers über dem Orgelpunkt d (Takt 29-32)


14
Mei-ne Se--lin-de! Mei-ne Se--lin-de! Thrä----nen der Sehn-----
pp
p
d
B
17
20
sucht, die auf blas-sen Wan--------gen beb-----ten,— fal--len her-ab als
cresc.
cresc.
Ges=H


25
Freu-------den---thrä----nen denn mir tönt die himm-li-sche Stim--me:—
p
cresc.
(H)
30
Dei-ne wird sie, die Dei-------ne.
f
ff
p
dim.
pp
ppp
D

Auch im zweiten Abschnitt bestimmt unsere Proportion - jetzt in der Anordnung kleine Sekund und große Terz über demselben Ton (B:Ces≈H:D) - die harmonische Großform.

Im Gegensatz zum ersten Grundtyp enharmonischer Großbeziehungen (durch parallele harmonische Vorgänge) finden wir diesen sowohl in Instrumental- als auch in Vokalwerken. Dennoch ist er in Stücken mit Sonatenform relativ selten. Bis zum Jahre 1818 einschließlich läßt er sich in acht Instrumentalkompositionen nachweisen, davon nur dreimal in Sonatenformen[127]:

1) Sonate für Violine und Klavier in g-moll (D.408[128])
   Durchführung des 2. Satzes (Takt 28-47),
   harmonische Großform: B→Ces≈H/h→G/g→Es;
2) Klaviersonate in a-moll (D.537[129])-aus der
   Durchführung des 1. Satzes (Takt 89ff.),
   harmonische Großform: [F]-As≈Gis-A;
3) Streichtrio in B-Dur (D.581[130])-
   Durchführung des 1. Satzes (Schluß der Exposition, Takt 27 ff.
   harmonische Großform: F→Ges≈Fis/fis→d→[B], Beginn der Reprise).

---

127) Die übrigen fünf sind:
   1) Streichquartett in B-Dur (D.36) - 2. Satz (vgl. S. 77ff)
   2) 20 Walzer op. 127 (D. 146; 1815-1824) - No. 10,
   3) Adagio und Rondo für Klav.Viol.Viola u. Vlc. (D.487; Oktober 1816)-Takt 160 ff., (Forts.S. 86)

128) April 1816

129) März 1817

130) September 1817

Aber selbst unter den Sonaten der Reifezeit - wir möchten sie von 1822, dem Jahr der h-moll Sinfonie, ab datieren - gehört eine harmonische Großform wie die des Allegros in a-moll für Klavier zu vier Händen (D.947[131]) zu den Ausnahmen. Haupt-, Seitensatz und Schlußgruppe der Exposition stehen zueinander im tonalen Verhältnis a: Gis≈As:C:C; s. S.177ff., Beispiel 8.
Daneben spielen, wie ersichtlich, parallele harmonische Vorgänge (Seitensatz) eine gewisse Rolle[132].

Als einziges ähnliches Beispiel konnten wir neben dem 4. Satz des Klaviertrios in Es-Dur (vgl. S. 36 ff.) nur den 1. Satz der vierhändigen Klaviersonate in C-Dur (D.812[133]) ausfindig machen. Seine harmonische Großform ist allerdings komplizierter. Hauptsatz und Überleitungsgruppe (Takt 1-49), Seitensatz und Schlußgruppe (Takt 50-112a) basieren jeweils auf der Proportion-

harmonische Großform von Hauptsatz und Überleitungsgruppe:

C-E-C→cis≈des,

harmonische Großform von Seitensatz und Schlußgruppe:

As→G/g→as≈gis→e→G→D→H→G[134].

Sie ist ferner - in Verbindung mit parallelen harmonischen Vorgängen - in der Durchführung (Takt 113b-174) wirksam -

harmonische Großform:

E→Ais≈B→D→C→E/e-C.
[h]

Fortsetzung der Fußnote 127):

4) Klaviersonate in As-Dur zu zwei Händen (D.557; März 1817)- 2. Satz, Takt 12 ff.

5) Klaviersonate in H-Dur zu zwei Händen (D.575; August 1817)- 3. Satz, Takt 28 ff.

131) Mai 1828-der Titel "Lebensstürme" ist eine Verlegerzutat.
132) vgl. das eingangs behandelte Lied, "Die Liebe hat gelogen", (S. 11 ff.).
133) s. Fußnote 76, S.31
134) Die enharmonischen Beziehungen in der Exposition heben sich gegenseitig auf. Die beiden Auskomponierungen der Proportion bleiben tonal eindeutig. Im letzten Kapitel (vgl.S. ff.) werden wir ähnliche Fälle ausführlich behandeln.

Wir hören sie in Analogie zur Exposition im Seitensatz und in der Schlußgruppe der Reprise (Takt 243-299)-

harmonische Großform:

c/C→des≈cis→a→C(→G→E→)C [135].

Episode bleibt die Proportion in den harmonischen Großformen einiger anderer Sonaten, bezw. sonatenhafter Stücke:

1) Ouverture in f-moll für Klavier zu vier Händen (D.675[136])-
   Stretta (Takt 248-254),
2) Klaviersonate in D-Dur (D.850[137])-
   1. Satz (Takt 1-16),
3) Sinfonie No. 9 in C-Dur (D.944[138])-
   1. Satz (Takt 186-228, bezw. Takt 504-546),
4) Klaviersonate in B-Dur (D.960[139])-
   1. Satz (Takt 216-255).

Von den Liedern und instrumentalen Liedformen ab 1819, in denen die harmonische Großform entscheidend von der Proportion geprägt wird, sind vor allem zu nennen:

1) "Die Gebüsche" (Fr. Schlegel)-D.646[140]-
   harmonische Großform: G-g→As→(es)→Fes≈E→C→Des≈Cis→G,
2) "Selige Welt" (Senn) - D.743[141]-
   harmonische Großform: As→Ces≈H→(G→e→)c-As,
3) "Todesmusik" (Schober)- D.758[142]-
   harmonische Großform: G→Es→Ges≈Fis/fis→(D→h→G/g)→B→ces≈h→G,
4) "Auflösung" (Mayrhofer)- D.807[143]-
   harmonische Großform: G→As→Ces≈H-G;

---

135) Ein Nebenwerk wie die Arpeggionesonate (D.821; November 1824) sei der Durchführung ihres 1. Satzes wegen hier wenigstens erwähnt.
136) November 1819
137) s. Fußnote 119, S.76
138) s. Fußnote 92, S.48
139) s. Fußnote 122, S.77
140) Januar 1819
141) 1822
142) September 1822
143) Anfang März 1824

5) Klavierquintett in A-Dur (D.667[144])-

4. Satz, V. Variation-

harmonische Großform: B→(F):‖b→Des/des≈cis→(A→fis→)D,

6) Oktett (D.803[145])- Einleitung des 1. Satzes -

harmonische Großform: F-f→As-Des≈Cis→d→F→(b)→F/f,

[F]

5. Satz, Menuett-

harmonische Großform: F-(C):‖F→(C)-As-Heses≈A→(e)→F,

7) Streichquartett in a-moll (D.804[146])-

3. Satz, Menuett-

harmonische Großform: a-C:‖→As≈Gis→cis→a,

[a]

8) Divertissement à la Hongroise für Klavier zu vier Händen (D.818[147])-

Finale-

harmonische Großform: g/G-c-(g→Es→g→Es→As→g)-c→g/G-
B-ges≈fis→B-g/G.

c) Auskomponierte Chromatik

Dieser Sonderfall enharmonischer Großbeziehungen durch parallele harmonische Vorgänge findet sich bei Schubert häufig. Neben dem oben behandelten Lied "Wehmut" (vgl. S. 53 ff.) verweisen wir vor allem auf folgende Kompositionen:

1) "Des Teufels Lustschloß" (Oper in 3 Akten nach Kotzebue) - D.84[148] -
Ouverture (Takt 111 - 130[149]),
2) "Der Taucher" (Schiller) - 2. Fassung, D.111[150]-
Takt 443-452,

---

144) s. Fußnote 75, S. 31

145) s. Fußnote 116, S. 76

146) Februar od. früher

147) Herbst 1824 März 1824

148) Die Oper entstand zwischen dem 30.10.1813 und dem 22.10.1814.

149) Die Stelle ist zitiert auf S. 102 f.

150) Beendet August 1814

3) "An Schwager Kronos" (Goethe) - D.369[151])-
Takt 41 - 49,
4) 4. Sinfonie in c-moll (D.417[152])-
Finale (Takt 143 ff., Takt 265 ff. und Takt 431 ff.),
5) "Iphigenia" (Mayrhofer) - D.573[153])-
Takt 16 - 20,
6) 6. Sinfonie in C-Dur (D.589[154])-
Scherzo (Takt 73 - 103; in Verbindung mit der
Proportion As≈Gis: A: F),
7) "Die Zauberharfe" (D.644[155])-
No. 3, Melodram (Takt 178-198[156]),
8) Klavierquintett in A-Dur (D.667[157])-
Durchführung des 1. Satzes (Takt 194 ff.),
9) "Lazarus" (D.689[158])-
II. Teil, Arie des Simon (Takt 250 - 260),
10) "Alfonso und Estrella" (D.732[159])-
Ouverture, Durchführung (Takt 114 ff.),
11) Phantasie für Klavier zu zwei Händen in C-Dur op. 15
(D.760[160])-
Presto (Takt 289 ff.),
12) Oktett (D.803[161])-
3. Satz (Takt 59 ff.),
13) "Ellens erster Gesang" (Scott) -(D.837[162])-
Takt 110 ff.,
14) "Ständchen" (Grillparzer) -(D.920/21[163])-
Takt 15 ff. und Takt 77 ff.,

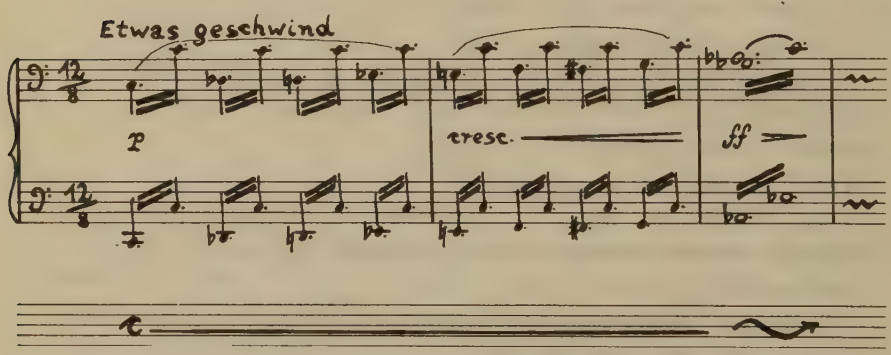
---

151) Anfang 1816
152) s. Fußnote 106, S.67
153) Juli 1817
154) Oktober 1817-
Februar 1818
155) 1819 - 1820
156) Diese interessante, doch nahezu unbekannte Stelle - die ihr vorangehenden Worte lauten: (Melinde) "Gehorche Sklave! Eile! Bring ihn her durch Wälder, über Berge, übers Meer!" - findet sich auf S.181f., Beispiel 9.
157) s. Fußnote 75, S.31
158) Februar 1820
159) 20.9.1821-27.2.1822
160) November 1822
161) s. Fußnote 116, S.76
162) Frühling oder Sommer
1825
163) Juli 1827

15) 9. Sinfonie in C-Dur (D.944[164])-
Scherzo (Takt 89 ff.),
16) Messe in Es-Dur (D.950[165])-
Gloria (Domine Deus), Takt 208 ff.

Im allgemeinen handelt es sich hier nur um Episoden im musikalischen Geschehen. Die harmonische Großform der genannten Werke wird durch diese Erscheinung meist nur am Rande betroffen. Ein Lied wie "Gruppe aus dem Tartarus" (Schiller) - D.583[166] - gehört daher zu den seltenen Ausnahmefällen. Hier ist auskomponierte Chromatik beherrschendes Bauprinzip.

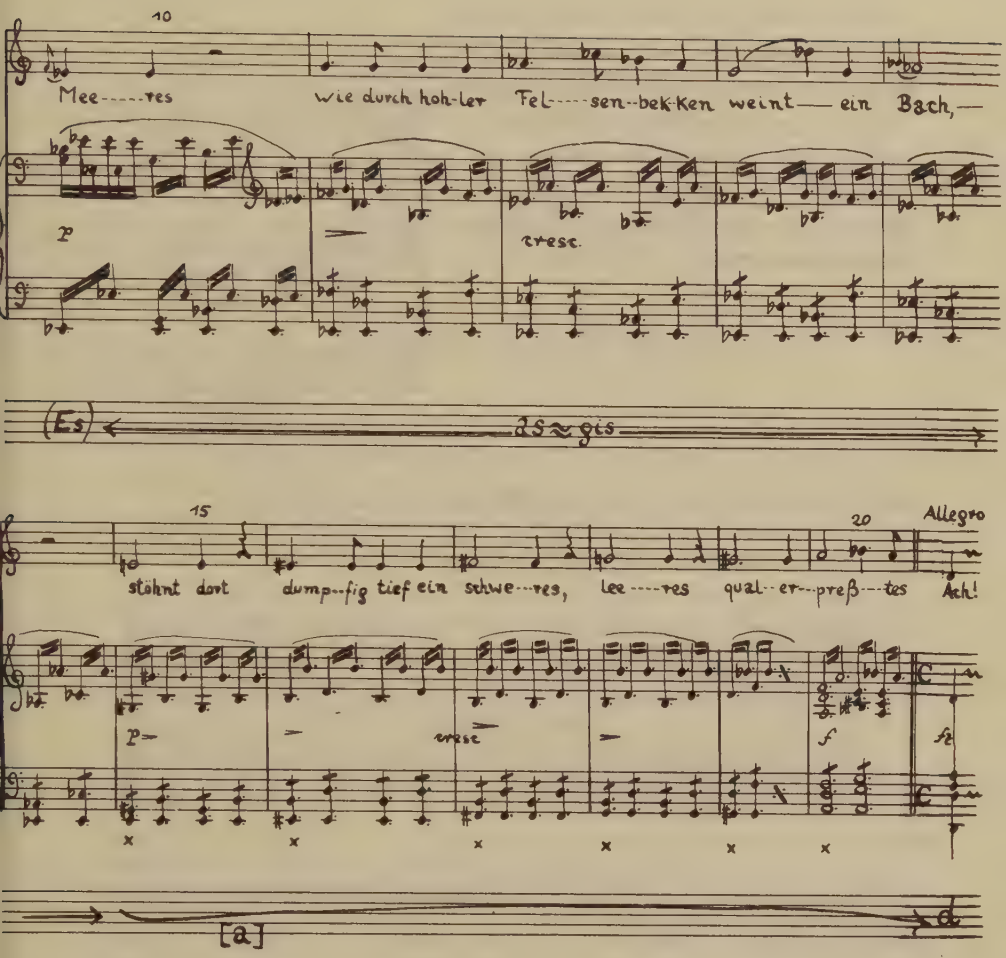
Eine von c nach as chromatisch aufwärts führende dreitaktige Formel bleibt auf dem Dominantseptakkord von Des stehen:



Sie wird zweimal wiederholt, das erste Mal in des≈cis (Takt 4-6), das zweite in d (Takt 7-9). Beim dritten Erklingen der Formel setzt die Singstimme ein ("Horch - wie Murmeln des empörten Meeres", Takt 7). Takt 10 ist Es erreicht - aufzufassen als Dominante von as≈gis. Die Formel wird aufgegeben, die Chromatik bleibt - wenn auch gegen Schluß des Abschnitts nicht mehr auskomponiert (s. Takt 15 - 20, Klavierbaß: E-Eis-Fis-G-Gis-A).

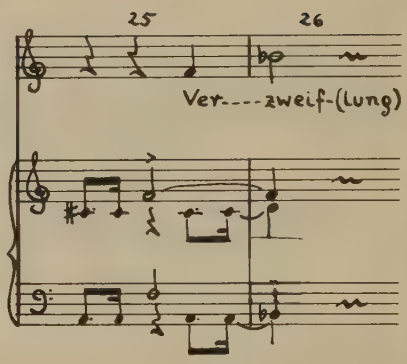
---

164) s. Fußnote 92, S.48
165) s. Fußnote 113, S.75
166) September 1817

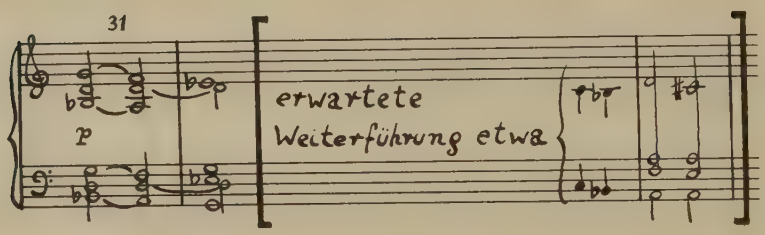


Mit dem Einsatz des Allegros ("Schmerz verzerret ihr Gesicht", Takt 21 ff.) scheint sich zum ersten Mal eine feste Tonalität herauskristallisiert zu haben: d-moll. Doch schon Takt 26 ff. beginnt eine neue Kette paralleler harmonischer Vorgänge ("Verzweiflung sperret ihren Rachen

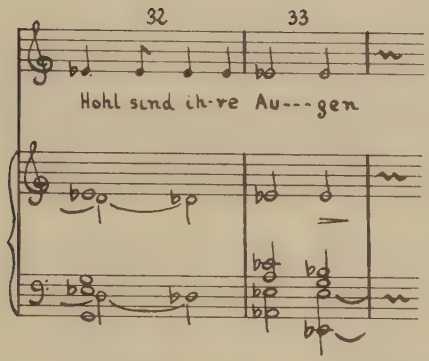
fluchend auf"). Eine kurze Formel wird fünfmal in Verbindung mit einem Crescendo nebeneinander gestellt, jedesmal einen Halbton höher. Die Singstimme endet zwar auf d'' (Takt 30), doch ist dieser Ton Bestandteil eines Sekundakkordes (c-d-fis-a).



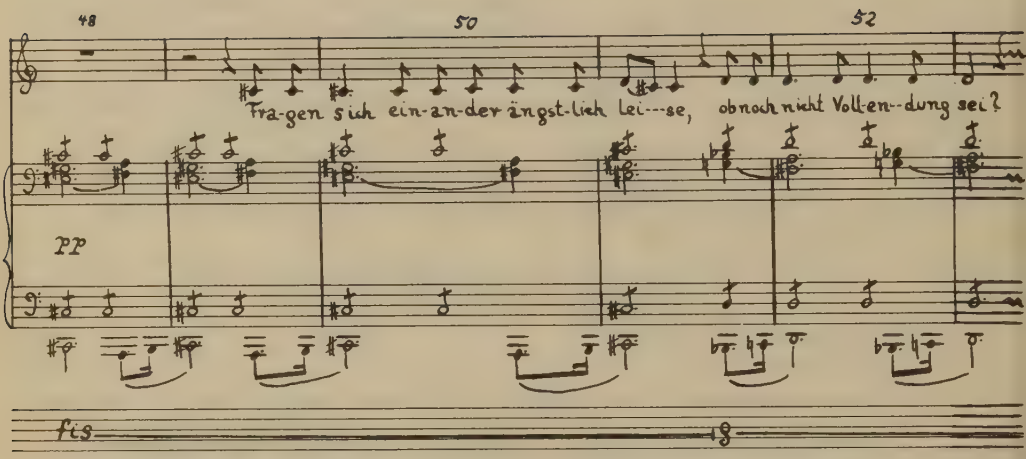
Wohl erwartet man eine Rückmodulation nach d-moll



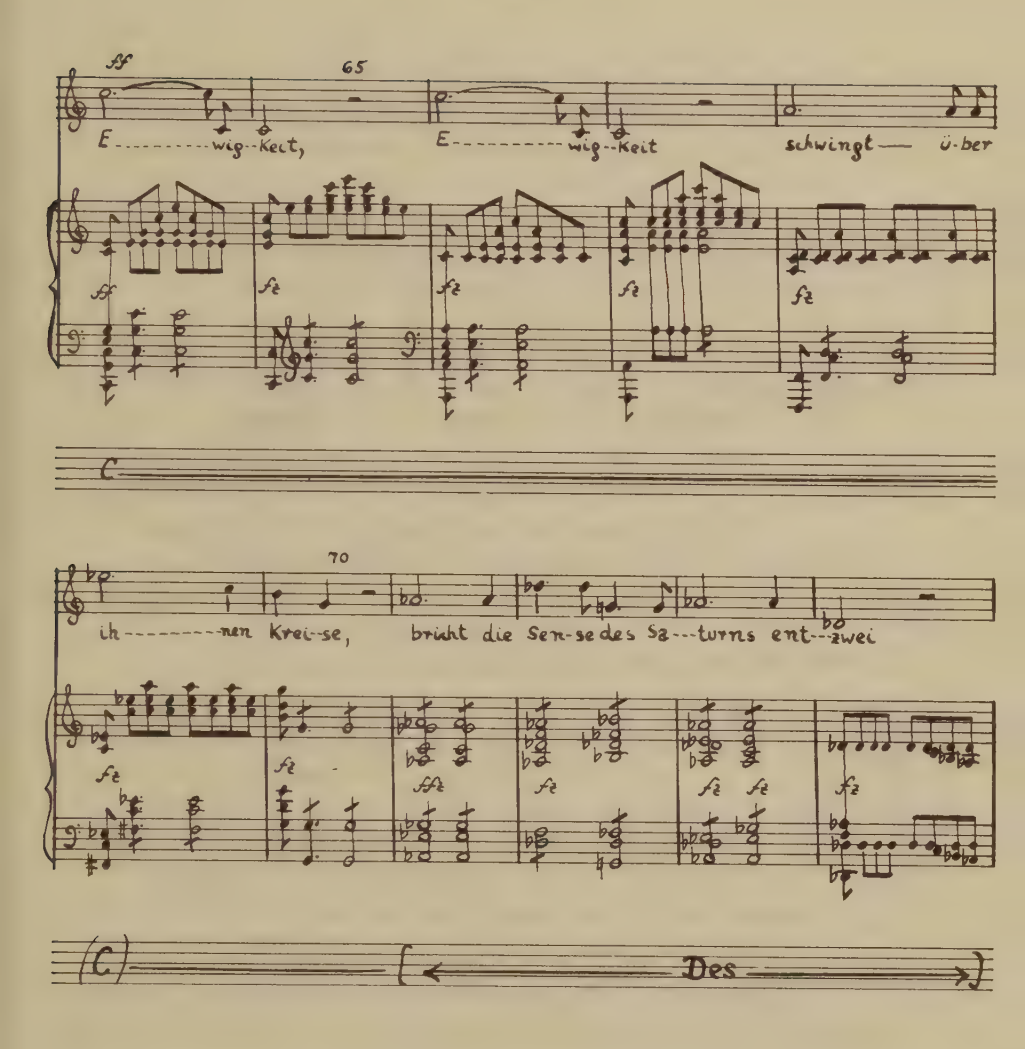
Schubert beginnt jedoch mit einer neuen, diesmal längeren Akkordformel (Takt 32 ff.):

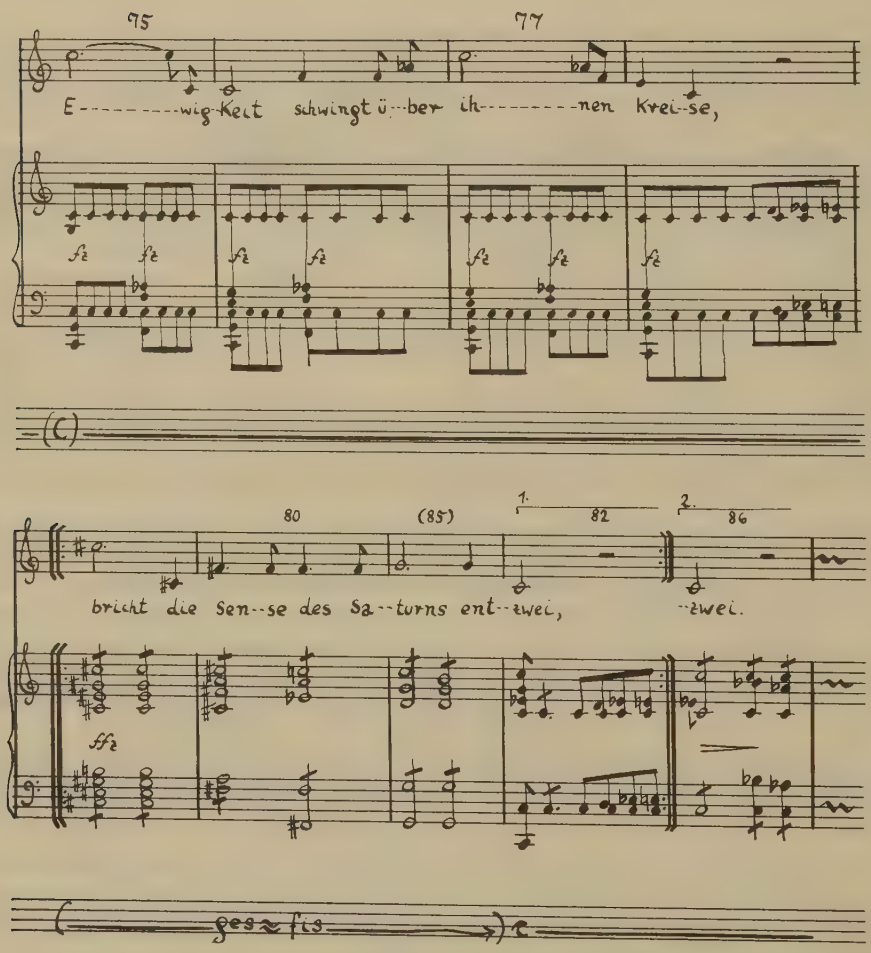


Ihre dreimalige Transposition (Heses≈a-moll, b-moll, ceses≈ h-moll) wird von einer Episode in fis-moll (..."folgen tränend seinem Trauerlauf", Takt 40 - 46) abgelöst - bis jetzt die einzige Stelle einer klar ausgeprägten Tonalität. Fast scheinen die Takte 32 - 39 ("Hohl sind ihre Augen, ihre Blicke spähen bang nach des Cocytus Brücke") unsere Ansicht zu widerlegen, wonach die Singstimme in Schuberts Liedern nur dann mit guter Wirkung an parallelen harmonischen Vorgängen teilnimmt, wenn sie dabei den Sprechtext wiederholt (vgl. S. 70). Es kommt jedoch innerhalb der harmonischen Formel hier gar nicht zur Bildung einer melodischen Gestalt. Die Singstimme verharrt auf einem Ton und schiebt sich mit jeder Transposition einen Halbton höher. Nach der fis-moll Episode gerät die Harmonik wieder in Fluß (Takt 48 ff.). Eine längere, melodisch ausgeprägtere harmonische Formel ("Fragen sich einander ängstlich leise, ob noch nicht Vollendung sei"),



die ihrerseits aus parallelen harmonischen Vorgängen besteht, wird zweimal nebeneinander gestellt (Takt 50 - 53: fis-g, Takt 54 - 57: as≈gis-a). Ihre zweite Hälfte ("ob noch nicht Vollendung sei?") folgt noch zwei weitere Male - nicht mehr chromatisch - nach (Takt 58 - 59 in b, Takt 60 - 61 in c). Damit ist - nach 59 Takten - endlich die Haupttonart des Liedes erreicht (c/C). Das anschließende C-Dur ("Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise", Takt 64 - 70) wirkt innerhalb seiner Umgebung seltsam kalt. Fast als sei etwas geschehen, was besser unterblieben wäre, wird versucht, dieser Tonart zu entkommen ("bricht die Sense des Saturns entzwei", Takt 71 ff.). Doch mehr als eine Trübung nach c-moll gelingt auf die Dauer nicht, mag vorübergehend auch Des-Dur (Takt 74), bei der Wiederholung der Textzeile sogar ges≈fis-moll (Takt 80 bezw. 84) erzwungen werden. Die Tonalität C bleibt.


ff
65
E wig-keit, E wig-keit schwingt ü-ber
ff
fz
fz
fz
fz
C
70
ih nen Krei-se, bricht die Sen-se des Sa-turns ent-zwei
fz
fz
ffz
fz
fz
fz
fz
(C)
Des



d) Enharmonische Varianten

Der Schluß der "Gruppe aus dem Tartarus" ist aber noch in anderer Hinsicht interessant. Takt 75 - 82 (bezw. 86) ist nämlich eine enharmonische Variante der Takte 64 - 74. Das erste Mal enden die Worte "schwingt über ihnen Kreise" auf einem Halbschluß (Takt 70). Darauf folgt ohne Übergang der Dominantseptakkord von Des-Dur (Takt 71). Beim zweiten Mal schließt die Zeile auf der Tonika (Takt 78). Analog zu

Takt 71 hören wir Takt 79 wieder einen Dominantseptakkord, diesmal aber den von ges-moll, das Schubert fis-moll gleichsetzt, damit über den D^{V} von C-Dur (fis-a-c-es) die Ausgangstonalität wieder erreicht werden kann. Um die zweimalige Vertonung des Wortes "Ewigkeit" (Takt 64-67) auszulasten, wird die letzte Zeile des Gedichtes "bricht die Sense des Saturns entzwei" auf die gleiche Musik wiederholt (Takt 83 ff.).

Wie die nachfolgende Aufstellung zeigt, treten enharmonische Varianten im Werke Franz Schuberts nicht selten in Verbindung mit der Proportion aus dem letzten Satz des Klaviertrios in Es-Dur auf:

1) "Hektors Abschied" (Schiller) - D.312[167]-
   Takt 26 - 41 im Verhältnis zu Takt 49 - 64
   (in Verbindung mit der Proportion c: As: Heses≈A,
   Takt 53 ff.),
2) "Die abgeblühte Linde" (Széchényi) - D.514[168]-
   Takt 18 - 28 im Verhältnis zu Takt 31 - 46
   (in Verbindung mit der Proportion as: fes≈e:f,
   Takt 41 ff.),
3) "Atys" (Mayrhofer) - D.585[169]-
   Takt 64 - 66 im Verhältnis zu Takt 67 - 70,
4) "Auflösung" (Mayrhofer) - D.807[170]-
   Takt 7 - 13 im Verhältnis zu Takt 15 - 23
   (in Verbindung mit der Proportion G: As: Ces≈H,
   vgl. S. 87).

Nur das eine der vier Lieder - "Atys" - ist von der Proportion frei. Die Klassifizierung der enharmonischen Großbeziehungen in den übrigen drei ist eine Ermessensfrage. Je nach dem, ob man bei der Analyse mehr die harmonische Großform oder die formalen Perioden beleuchten möchte, wird man sich entweder für den einen oder für den anderen Terminus entscheiden.

---

167) 19.10.1815
168) (?) 1817
169) September 1817
170) s. Fußnote 143, S. 87

Das Lied "Der Wegweiser" aus der "Winterreise" (D.911/ No.20[171]) lehrt uns, daß sich das Verhältnis tonal eindeutiger Abschnitt und enharmonische Variante auch umkehren kann: Eine enharmonische Episode (Proportion b:des≈cis:d) hat eine tonal eindeutige Variante.
Doch muß man in unserem Fall wissen, daß die enharmonische Episode hier bereits einen tonal eindeutigen Abschnitt und dessen enharmonische Variante enthält; s. S.182ff., Beispiel 10.

Von den Instrumentalwerken, die enharmonische Varianten enthalten, nennen wir:

1) Sonate in a-moll für Violine und Klavier (D.385[172])- langsamer Satz (Takt 1 - 40 im Verhältnis zu Takt 41 - 85),
2) Variationen in e-moll über ein französisches Lied für Klavier zu vier Händen (D.624[173])- Schluß der 8. Variation; eine enharmonische Episode erhält eine ebenfalls enharmonische Variante (Takt 49 mit Auftakt - 66 im Verhältnis zu Takt 67 mit Auftakt - 84),
3) Variationen in As-Dur über ein Originalthema für Klavier zu vier Händen (D.813[174])- Schluß der 8. Variation.

An diesem Werk läßt sich besonders gut erkennen, wie Schubert enharmonische Varianten entwickelt. Ausgangsbasis sind die zwei letzten Takte der eigentlichen Variation (Takt 31 - 32); s. S.185 , Beispiel 11.

Die erste Wiederholung dieser Schlußkadenz wird um drei vorangestellte Takte, die zur Subdominante führen, erweitert (Takt 32 - 34); s. S.185f., Beispiel 11 a.
Die zweite Wiederholung behält die drei vorangestellten Takte der ersten bei, erweitert aber die Ausweichung nach der Subdominante. Diese erklingt jetzt in Moll, um eine dreitaktige Ausweichung nach Heses-Dur (Takt 39 - 41) verlängert; s. S.187f., Beispiel 11 b.

---

171) Februar - Oktober 1827
172) März 1816
173) September 1818
174) Sommer 1824

Die dritte Wiederholung endlich beginnt sofort mit der Ausweichung nach Heses-Dur, woran sich eine enharmonische Erweiterung (Proportion Heses≈A: B: Des) schließt; s. S.189f., Beispiel 11 c.

Damit aber nicht genug, bildet Schubert aus drei neuen vorangestellten Takten, einer Variante von Takt 38 und der Variation der letzten zwei Takte der eigentlichen 8. Themavariation (Takt 35 - 36) eine neue Schlußformel (Takt 51 - 56) - s. S.191f., Beispiel 11 d -
die ihrerseits eine enharmonische Variante erhält (Proportion fes≈e: f: As); s. S.192ff., Beispiel 11 e.

Erwähnt sei außerdem eine enharmonische Variantenbildung in "Nur wer die Sehnsucht kennt" (D.656[175]) für fünf Männerstimmen (2 Tenöre, 3 Bässe). Es handelt sich in dieser wohl interessantesten Vertonung des Goethegedichtes, die wir von Schubert besitzen[176], um die Takte 44 - 52 im Verhältnis zu den Takten 53 - 63.

Keine Regel gilt ohne Ausnahme! Am Schluß des Nachweises soll nicht verhehlt werden, daß wir bei der Durchsicht der Werke Schuberts gelegentlich auf enharmonische Großbeziehungen stießen, für deren Klassifizierung die von uns festgestellten Grundtypen nicht ausreichten[177]. Sie deswegen zu unterschätzen, besteht keine Veranlassung. Man sehe in ihnen den Versuch, in einem bisher kaum erkundeten Bereich der Musik Franz Schuberts etwas Klarheit zu

---

175) April 1819

176) Die übrigen Vertonungen des Gedichtes sind:
1) D.310 (18.10.1815), Sololied - zwei Fassungen, As u. F,
2) D.359 (1816) Sololied - d,
3) D.877, 1 (Jan. 1826), Duett zwischen Mignon und Harfner - h,
4) D.877, 4 (? 1827), Sololied - a.

177) Stellvertretend für solche Fälle nennen wir die harmonische Großform des Liedes "Sehnsucht" (Mayrhofer)- D.516 (? 1817).

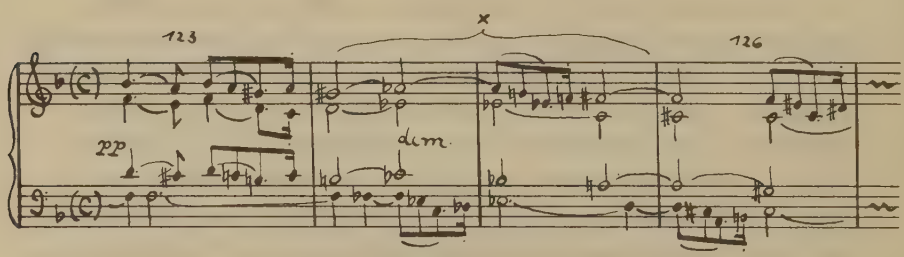
schaffen[178]. Schon die Tatsache, daß selbst ein Ernst Kurth Notationserleichterungen im 1. Satz des Streichquartetts in d-moll (D.810[179]) - Takt 124 ff. - für echte enharmonische Großbeziehungen halten konnte[180], mag die Notwendigkeit dieser Untersuchung und ihrer Klassifizierungen beweisen.

---

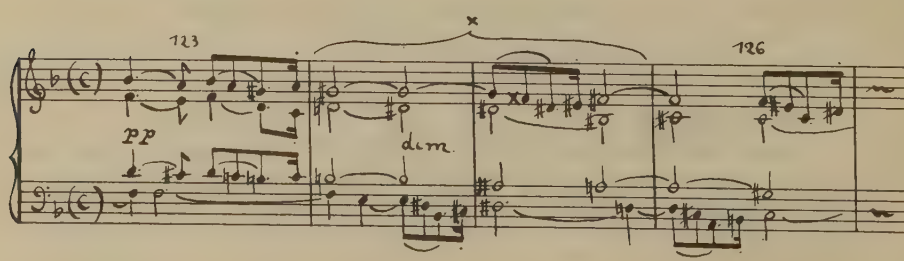
178) Hermann Pfrogners Aufsatz, "Der Dominantseptakkord" und seine enharmonische Stellung in Schuberts Harmonik" (Österreichische Musikzeitschrift, 2. Jg. 1947/S. 14 ff.) beschränkt sich leider auf das - unserer Meinung nach - in der Gesamtheit der enharmonischen Beziehungen bei Schubert wenig ergiebige Teilgebiet, die unmittelbare Umdeutung von Einzeltönen. Bei der Analyse des Liedes "Meeresstille" (Goethe) - D.216 verwechselt der Verfasser Chromatik mit Enharmonik.

179) März 1824 - Januar 1825 (1826)

180) vgl. E. Kurth, a.a.O., S. 140;
Schubert notiert:



meint aber:



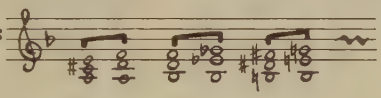
III

Die Herkunft der Grundtypen

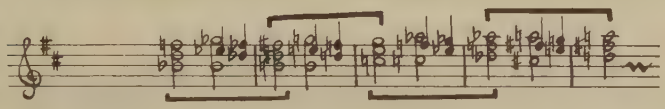
Bei der Entwicklung des Begriffes "auskomponierte Chromatik" hatten wir eine Kritik der Schubertzeit zitiert, in der behauptet wurde, daß gerade die Stelle im Liede "Wehmut" (D.772), die uns interessierte, auf einige Takte aus "Tancred" von Rossini zurückzuführen sei (vgl. S.53ff.). Wir hatten uns damals einer Stellungnahme zu dieser Ansicht enthalten. Jetzt läßt sich die Beantwortung der Frage nach der Herkunft der Grundtypen enharmonischer Großbeziehungen im Werke Franz Schuberts nicht mehr umgehen.

Wie erinnerlich ging es dem Kritiker der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" um die Verwandtschaft folgender harmonischer Erscheinungen (schematisch dargestellt):

Schubert:



Rossini:



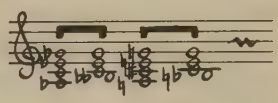
Die Ähnlichkeit beider ist verblüffend, mag auch die Schubertsche Akkordformel der Rossinischen gegenüber primitiver erscheinen. In chronologischer Hinsicht liegt eine Anleihe Schuberts bei dem italienischen Meister, dessen Genie er erkannte[181], im Bereich des Möglichen. "Tancred", 1813 in Venedig uraufgeführt, wurde 1816 erstmalig in Wien gegeben (in italienischer Sprache; 1818 deutsch[182]). "Wehmut" entstand wahrscheinlich erst 1823.

---

181) vgl.O.E.Deutsch, "Franz Schubert. Briefe und Schriften" (1954), S. 45

182) nach O.E.Deutsch, a.a.O., S. 45

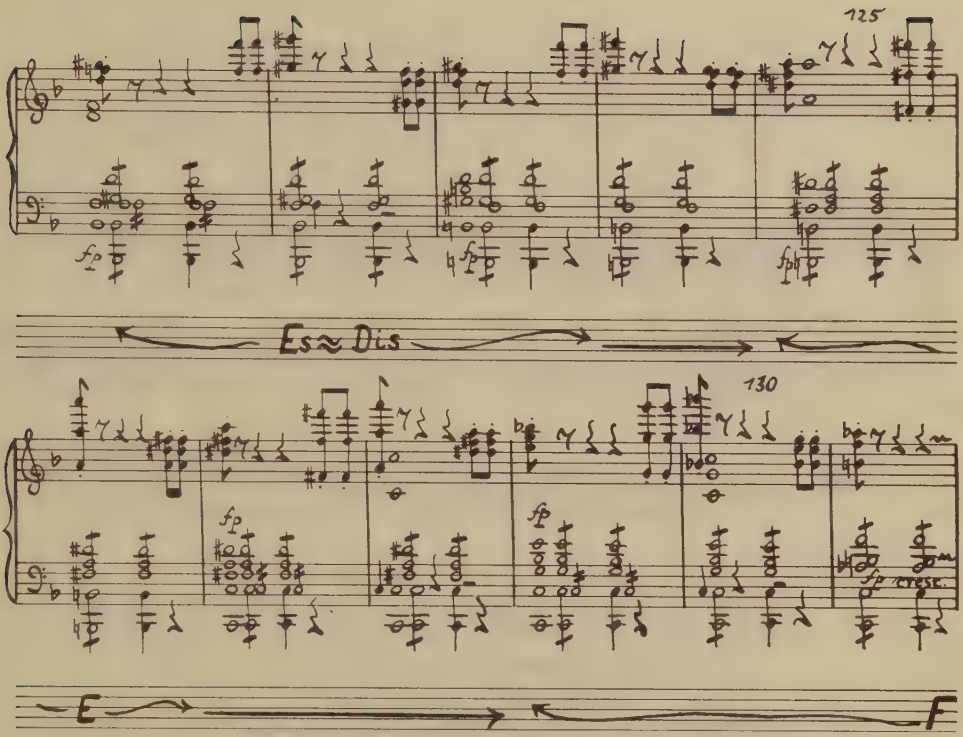
Eines nur konnte der damalige Kritiker nicht wissen: In der Ouverture zu Schuberts Jugendoper, "Des Teufels Lustschloß" (D.84[183]) findet sich eine Episode, die - wenn auch mit einer anderen Akkordformel:



nach demselben Verfahren komponiert ist.

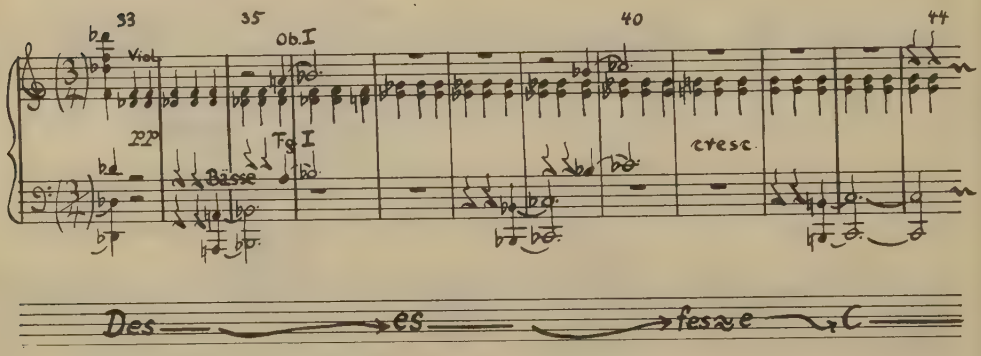
(Allegro con fuoco)
Fl.
Viol.
Bratschen
pp
Pauke
110
Posaunen
Ob.
Clar.
Viol. I
Bratschen
Fl.
F
Des
115
120
Pauke
Eses≈D

183) s. Fußnote 148, S.88

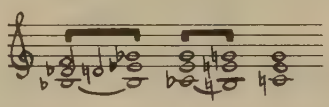


Schubert beendete die Oper am 22. 10. 1814. Zwar läßt sich (theoretisch) annehmen, obwohl es ziemlich unwahrscheinlich wäre - zumindest ist eine solche Nachricht nicht überliefert -, er habe sich schon vor der Wiener Erstaufführung des italienischen Werkes Einblick in dessen Partitur verschaffen können. Doch ist damit noch nicht gesagt, daß dies vor Fertigstellung der Ouverture zu "Des Teufels Lustschloß" geschah. Auch aus einem anderen Grunde dürfte Rossini nicht als geistiger Vater jenes, von uns "auskomponierte Chromatik" genannten Grundtypus enharmonischer Großbeziehungen in der Musik Schuberts anzusprechen sein. Dieselbe Erscheinung findet sich nämlich schon im Menuett der spätestens 1799 komponierten 1. Sinfonie von Beethoven, einem Werk, das nach Aussagen von Schuberts Freund, Anton Holzapfel, zum festen Repertoire des Schülerorchesters im Stephanskonvikt ge-

hörte[184]. Schubert hat es also frühzeitig kennengelernt. Die unseren Gegenstand betreffenden Takte heißen:



Die ihnen zugrunde liegende Akkordformel

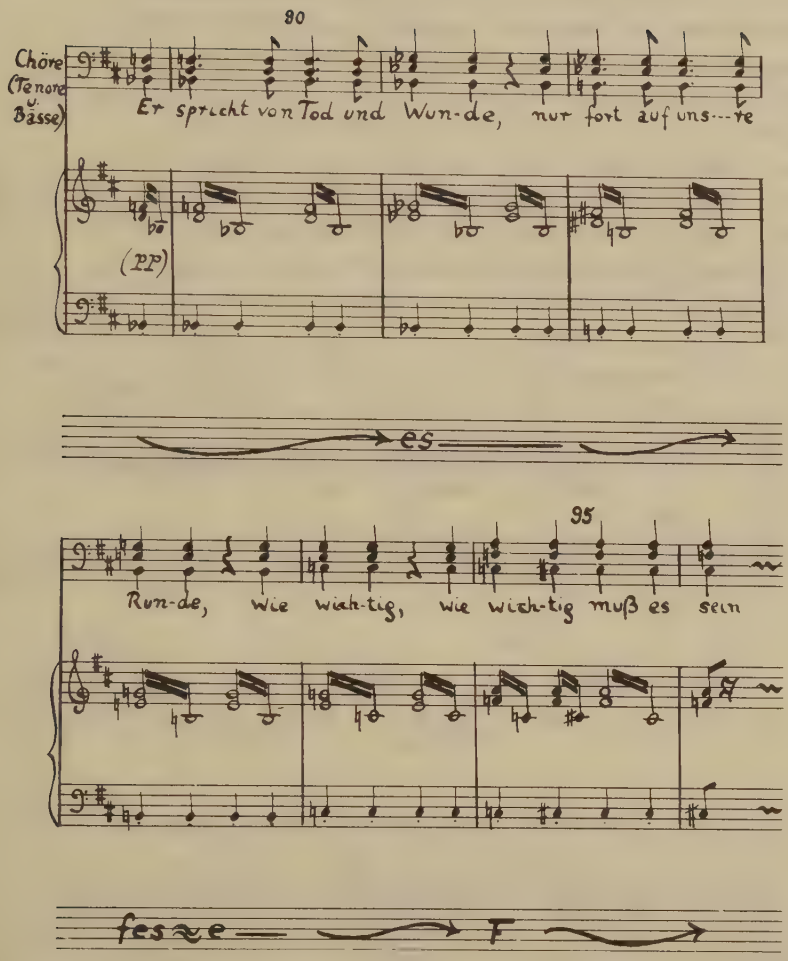


ist dieselbe wie im Liede "Wehmut", wenngleich dort um eine vollständige Transposition der Verbindung D-$\frac{t}{5}$ verlängert. Auskomponierte Chromatik auf Grund derselben Akkordverbindung fanden wir bei Beethoven des weiteren in der Durchführung des 1. Satzes der "Eroica" (Takt 178-186) und in der Arie des Pizarro aus dem "Fidelio" (Einsatz des Chores, Takt 90 ff.). Letztere Stelle zitieren wir hier, da mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden darf, daß Schubert sie gekannt hat[185].

---

184) ".... denn es wurden bei unseren täglichen Produktionen jahraus jahrein alle Sinfonien von Joseph Haydn, Mozart, dann die zwei ersten von Beethoven, ... regelmäßig aufgeführt.....," (zit. nach O.E. Deutsch "Erinnerungen" S. 46)

185) Schubert soll (nach Schwind) mit 17 Jahren die Uraufführung des "Fidelio" (3. Bearbeitung der "Leonore") gesehen haben (vgl. O.E. Deutsch, "Erinnerungen" S. 257).

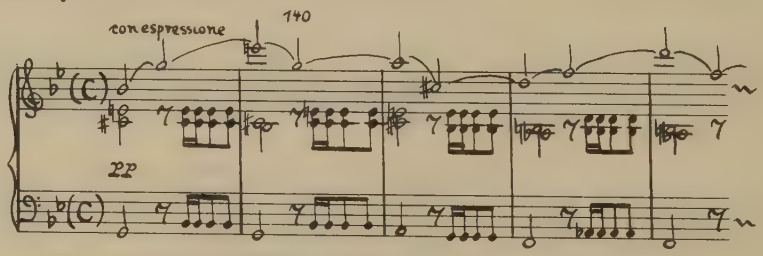


Es hieße jedoch, unsere Ausführungen gründlich mißverstehen, wollte man aus der Wahrscheinlichkeit, daß Schubert diesen Grundtyp enharmonischer Großbeziehungen von Beethoven übernommen hat, schließen, dieser sei auch sein Erfinder. Desgleichen hüte man sich vor der Annahme, Rossini fuße hierin auf Beethoven. Näher liegt die Vermutun, es könnte sich um stilistisches Allgemeingut des frühen 19. Jahrhunderts handeln. Wie dem auch sei, die genaue Beantwortung der Frage nach dem Erfinder der aus-

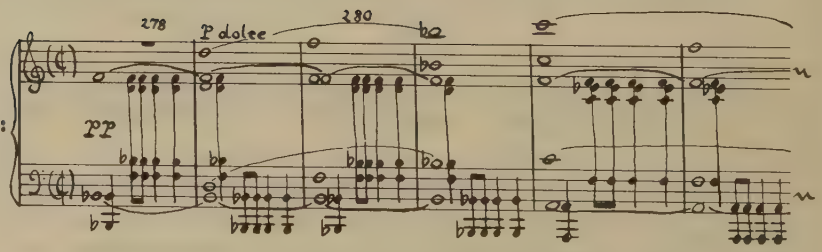
komponierten Chromatik wäre Anlaß für eine Spezialuntersuchung. Uns kommt es lediglich darauf an, festzustellen, ob dieser Grundtyp enharmonischer Großbeziehungen bei Schubert fremder Herkunft ist oder nicht.

Wie erinnerlich konnten wir die Proportion aus dem 4. Satz des Klaviertrios in Es-Dur erstmalig im langsamen Satz des Streichquartetts in B-Dur (D.36[186]) nachweisen (vgl. S.77ff). Eine Episode aus der Durchführung des 1. Satzes dieser Jugendarbeit bringt W. Vetter in Zusammenhang mit einer Stelle aus der 3. Leonorenouverture von Beethoven[187].

Schubert:



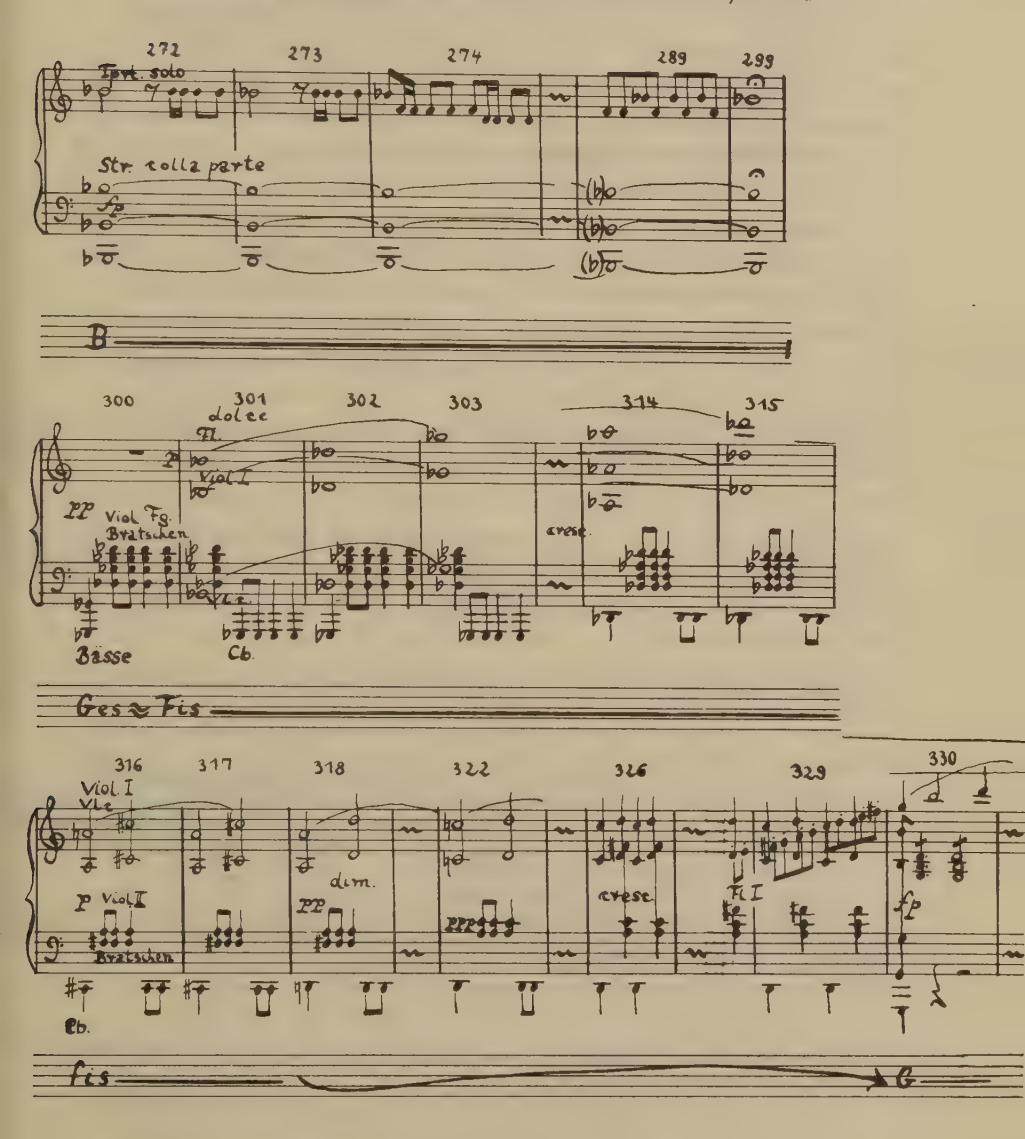
Beethoven:



186) s. Fußnote 124, S.77

187) vgl. W. Vetter a.a.O., I, S. 163

Für uns sind die Takte der Ouverture noch in anderer Hinsicht von Interesse. Sie sind nämlich Bestandteile einer größeren Partie (Takt 272 - 351), deren harmonische Großform folgendermaßen lautet: B-Ges≈Fis/fis-G.



Es ist in der Tat ein seltsames Zusammentreffen, daß Schubert im langsamen Satz desselben B-Dur Streichquartetts die gleiche Proportion - wenn auch mit anderen Tönen und in anderer Anordnung (b: Ces≈H/h: G) - verwendet.

Bei solchen Gelegenheiten wird gern die leidige Frage nach der "Bewußtheit" einer solchen Übernahme gestellt. Die Legende von Schuberts musikalischer Hellseherei - bekanntlich geht sie auf Michael Vogl zurück[189] - ist heute selbst unter Musikern noch weit verbreitet. Wenn ein so verläßlicher Zeuge wie Josef von Spaun schreibt, er habe ihn (Schubert) komponieren sehen, "glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit einer anderen Sprache, einer Somnambule ähnlich[190]", so dürfte dies eher als Zeichen erhöhter Konzentration denn als Hellseherei zu werten sein[191]. Ein Komponist, der seine Werke unbewußt vor sich hin schreibt, würde sich nicht Jahre hindurch um die rechte Vertonung ein und desselben Gedichtes bemühen[192]. Oder ist es Mangel an kritischem Bewußtsein, wenn jemand den vollständigen Entwurf aller vier Sätze einer Sinfonie (D.729[193]) unvollendet liegen läßt - offenbar weil ihm die Konzeption nicht mehr genügte? Schubert wußte sehr wohl, daß es Bereiche des musikalischen Schaffens gab, die er sich erst erobern mußte[194]. Wie wäre er sonst, kurz vor seinem Tode, auf den Gedanken gekommen, "Nachhilfestunden" in Kontrapunkt zu nehmen?

---

189) vgl. O.E. Deutsch, "Erinnerungen" S. 186, 255 u. 260 - Es ist uns unverständlich, weshalb Vogl Schuberts Schaffensweise einzig deswegen, weil dieser eines seiner eigenen Lieder wenige Tage nach der Komposition nicht mehr wiedererkannte, als "musikalische Clairvoyance" mißverstehen konnte. Warum soll ein Komponist von einer derartigen Fruchtbarkeit nicht auch einmal vergessen dürfen, was er geschrieben hatte?

190) zit. nach O.E. Deutsch, "Erinnerungen" S. 117

191) vgl. P. Mies, "Franz Schubert" (1954), S. 78

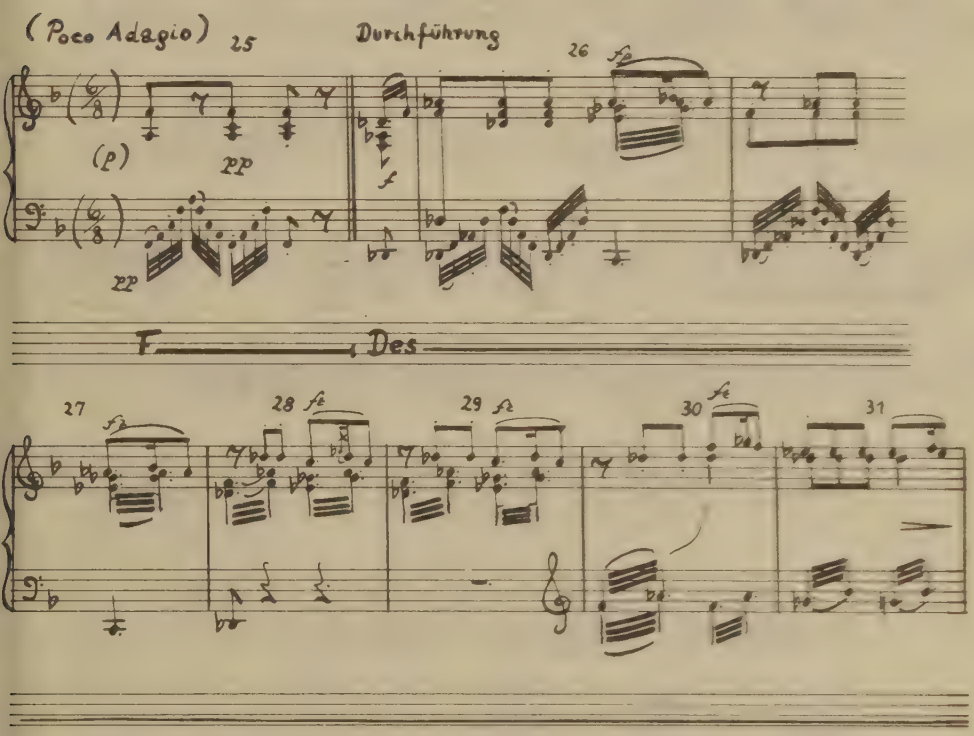
192) Man denke nur an die verschiedenen Vertonungen des Goethegedichtes, "Nur wer die Sehnsucht kennt" (vgl. S. 99).

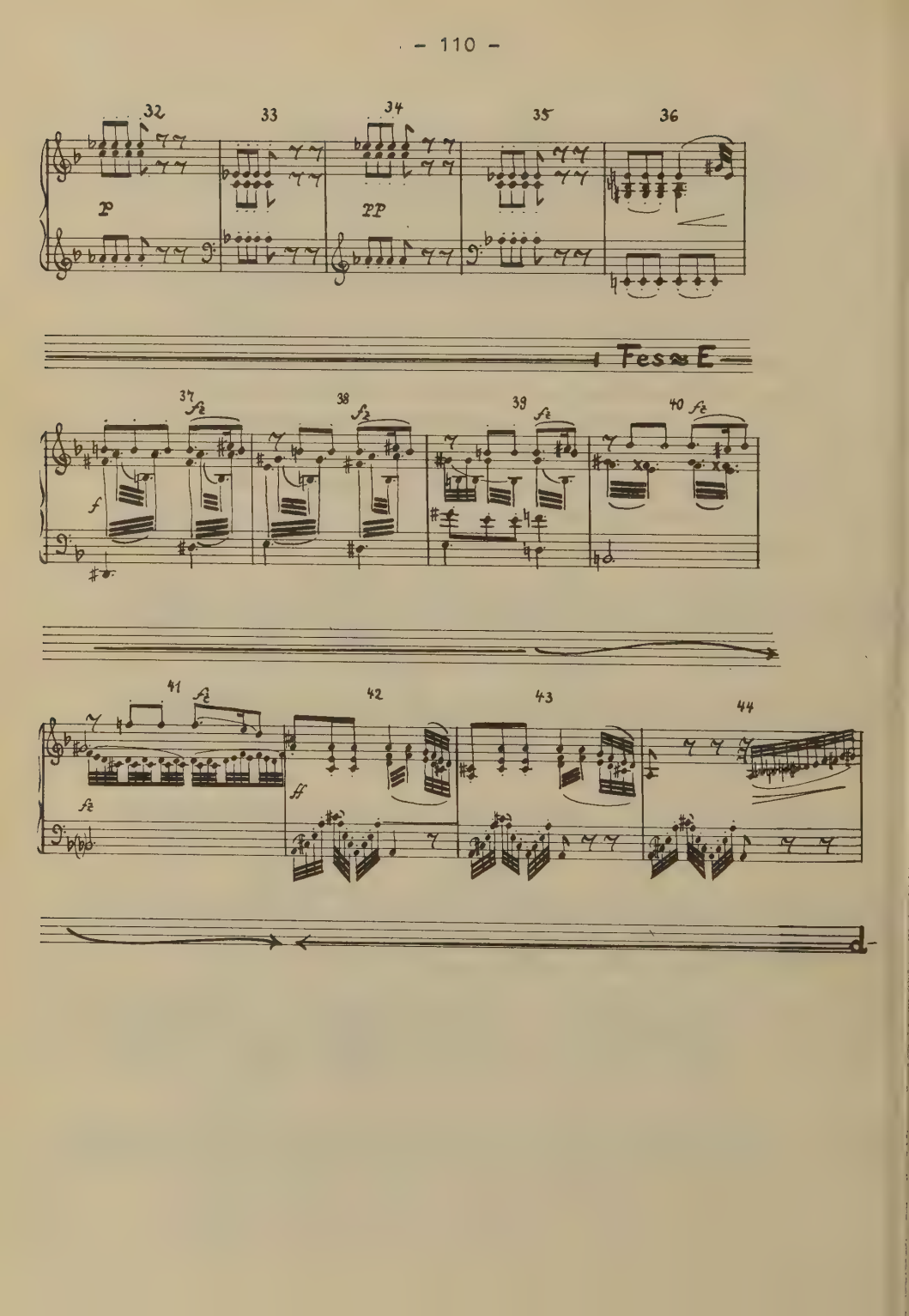
193) Anfang August 1821

194) "...überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen." (d.h. durch Streichquartette und andere Kammermusikwerke - Anm.d.V.), aus einem Brief an Leopold Kupelwieser (zit. nach O.E. Deutsch, "Schubert.Briefe" S. 78 f.)

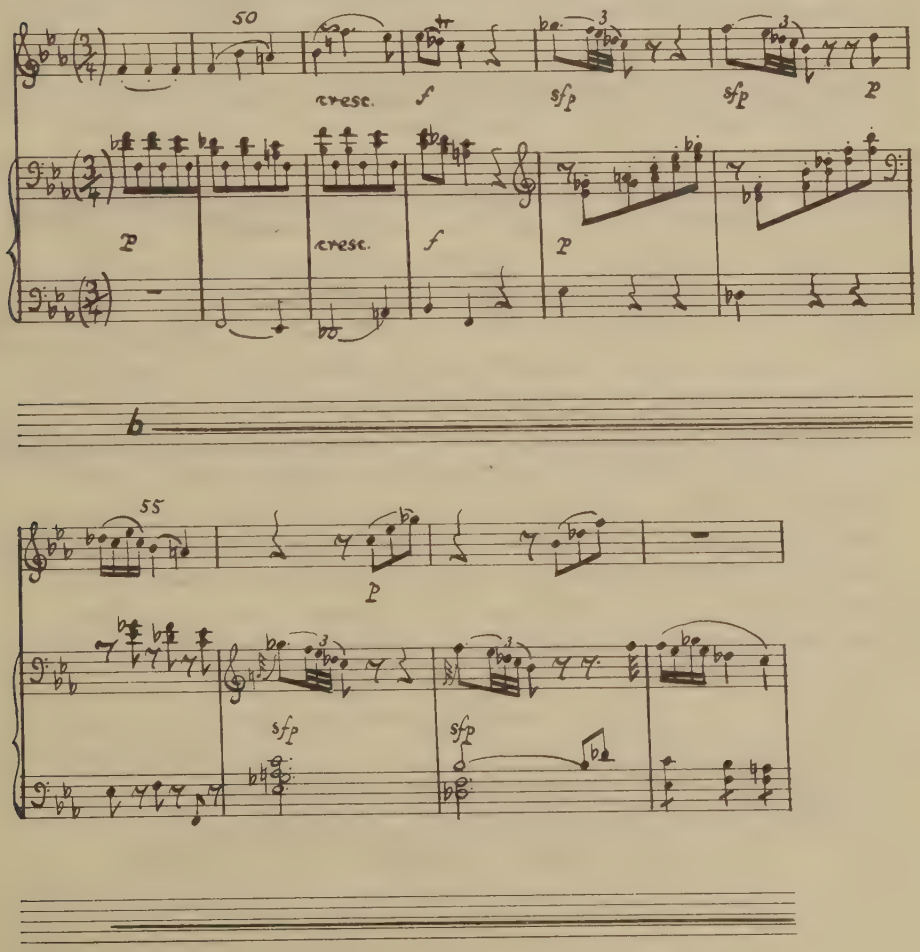
Allerdings heißt das nicht, Schubert habe die Proportion "Großterz und Kleinterz über dem gleichen Ton", bezw. deren Umkehrung aus der 3. Leonorenouverture übernommen. Sie kommt im Oeuvre Beethovens u.a. auch in der Durchführung des 1. Satzes der Violinsonate in c-moll op. 30,2 vor (Takt 75 - 82; harmonische Großform: Es/es-Ces≈H/h-c→As).

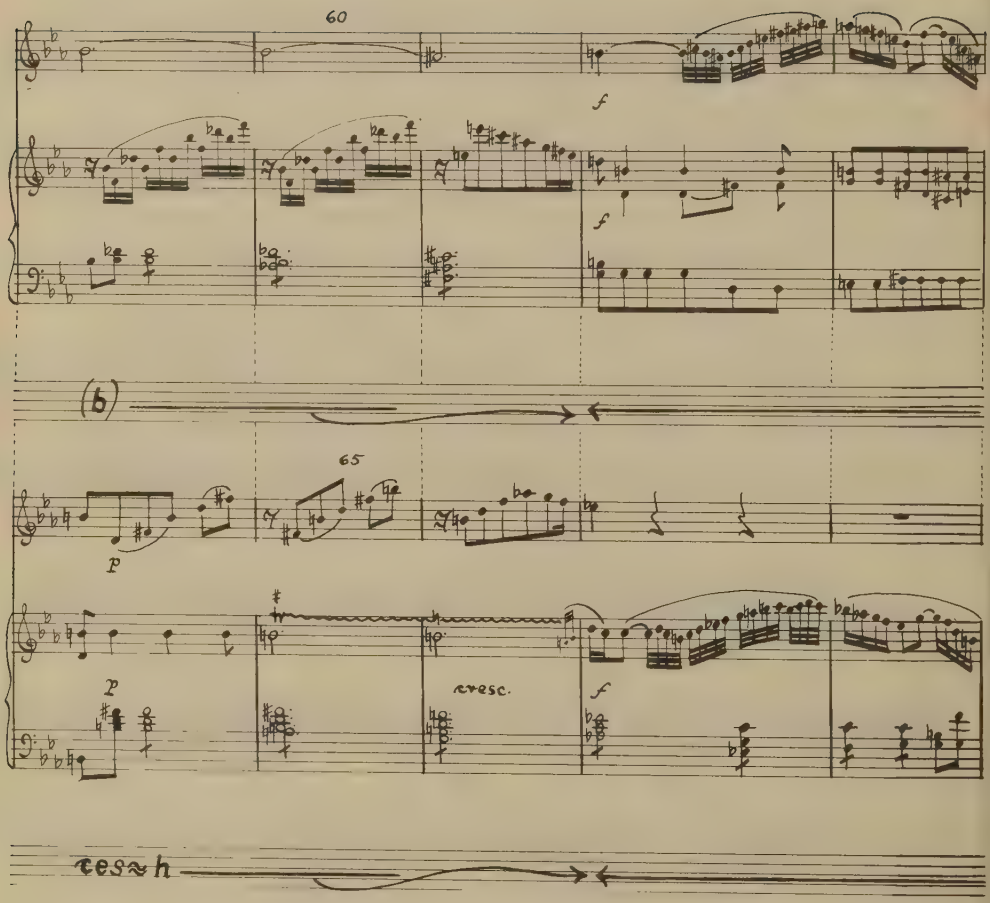
Selbst bei Mozart und Haydn läßt sie sich nachweisen. So ist sie die harmonische Großform der Einleitung zum 1. Satz der Sinfonie No. 99 in Es-Dur (Hoboken I 99) von Joseph Haydn: Es→fes≈e→c→. Derselbe verwendet sie im langsamen Satz des Streichquartetts op. 50,6 in D-Dur (Hoboken III 49), des sogenannten "Froschquartetts" (Proportion F:Des:Fes≈E):

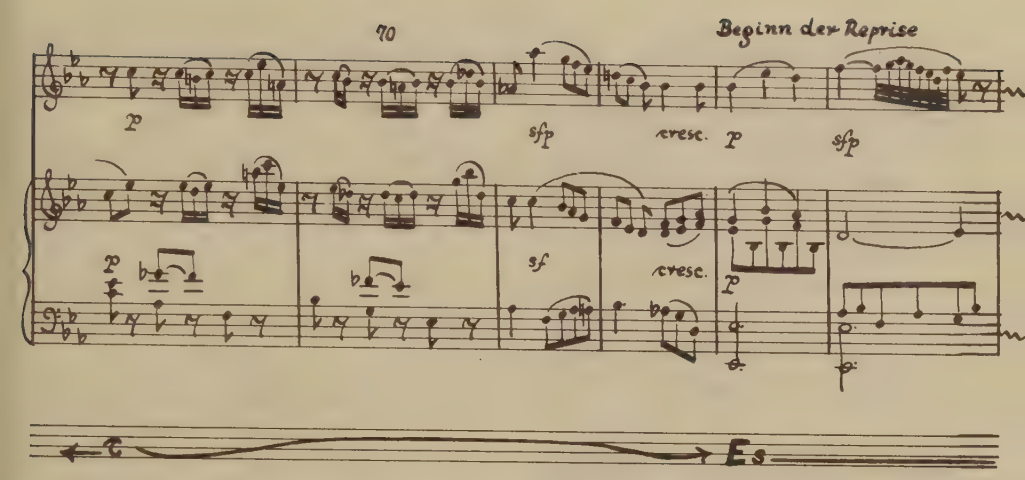



32
33
34
35
36
p
pp
Tes E
37
38
39
40
f
fz
41
42
43
44
ff

Zweifach interessant ist in diesem Zusammenhang die Durchführung des langsamen Satzes (Es-Dur) der Violinsonate in B-Dur K.V. 454 von Mozart. Die Exposition (Takt 1-48) schließt in B-Dur. Der folgende Satzteil beginnt mit einer längeren Episode in b-moll (Takt 49 - 58). Dann bringt Mozart zwei parallele harmonische Vorgänge (Takt 59-63 Takt 64-68); der erste führt von b nach ces, der zweite von ces~h nach c. Die verbleibenden Takte der Durchführung (Takt 69-72) leiten nach Es-Dur zur Reprise über (Beginn Takt 73). Wir stehen damit vor dem seltenen Fall einer Verbindung paralleler harmonischer Vorgänge mit der Umkehrung der Proportion "kleine und große Terz über dem gleichen Ton" (ces~h: c: Es).



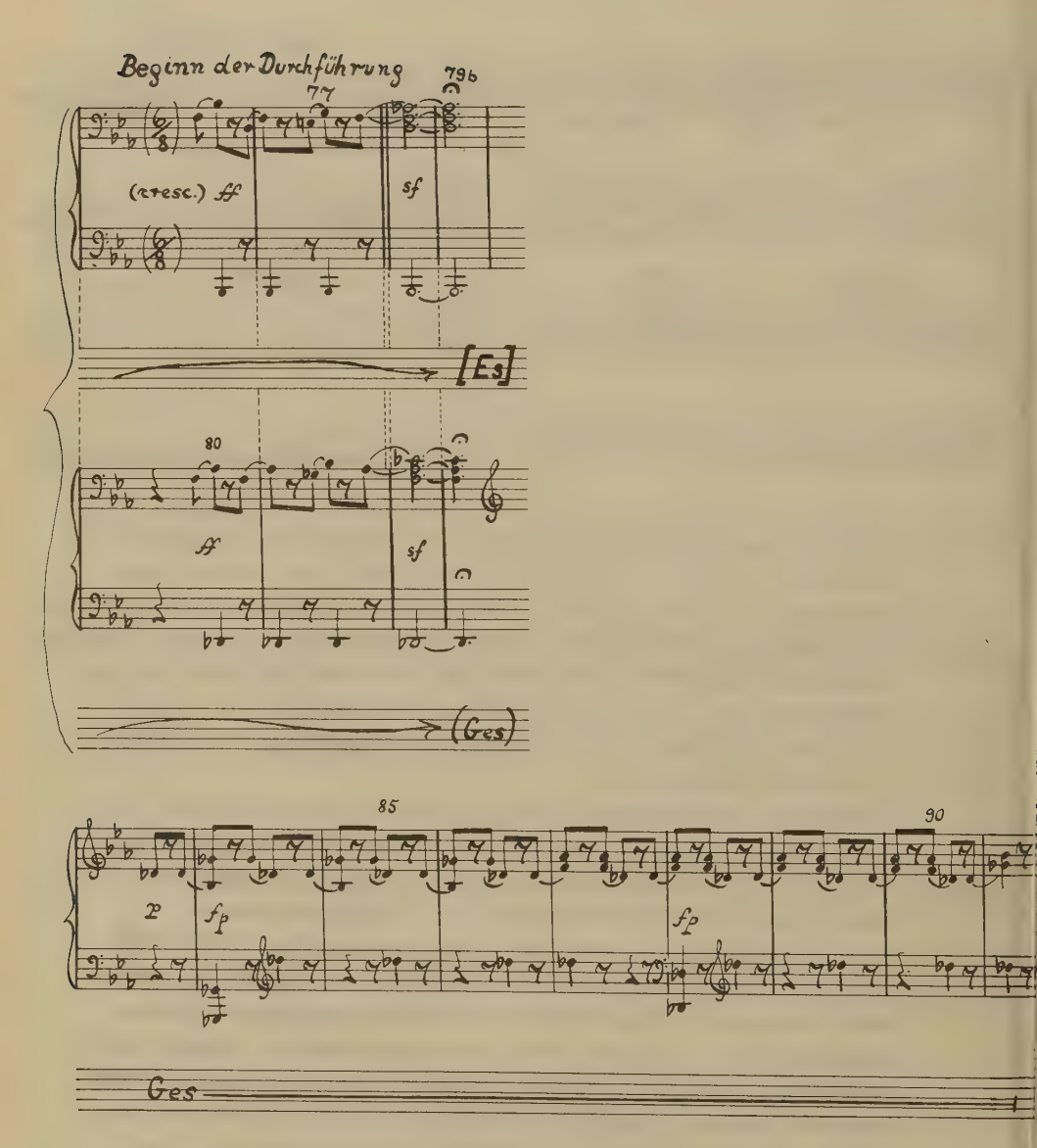

60
f
f
(b)
65
p
p
cresc.
f
tes≈h

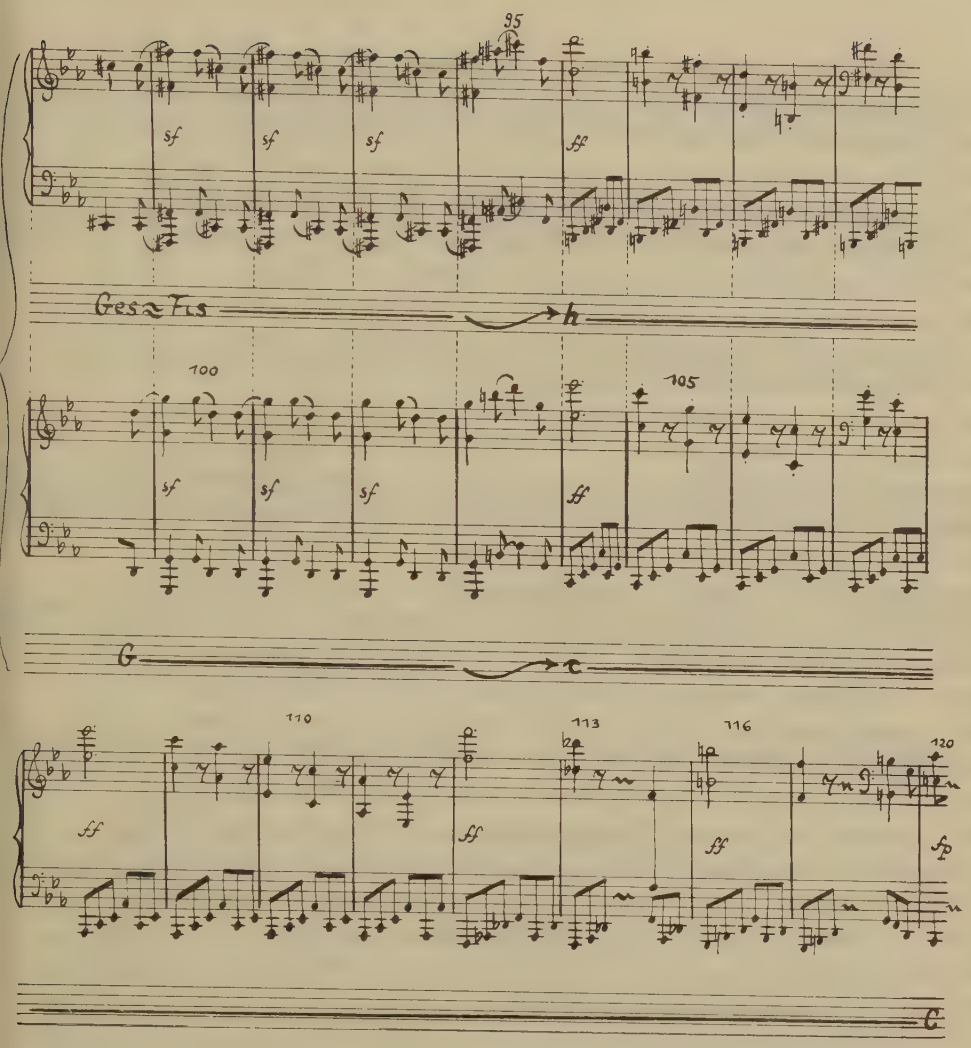


Im Werk Mozarts ist dies nicht der einzige Fall von enharmonischen Großbeziehungen durch parallele harmonische Vorgänge. Die Durchführung des Finales aus dem Streichquartett in G-Dur K.V. 387 (Takt 124-174), dem ersten der sechs J.Haydn gewidmeten Quartette, besteht zum größeren Teil aus solchen Erscheinungen (Takt 129-132 ‖ Takt 133-136 ‖ Takt 137-140[195] Takt 143-146 ‖ Takt 147-150 ‖ Takt 151-154 ‖ Takt 155-158); s. S.196ff, Beispiel 12.

Berühmt ob ihrer harmonischen Kühnheit ist die Stelle "oro supplex et acclinis" aus dem "Dies irae" des Requiems in d-moll K.V. 620. Zwei parallele harmonische Vorgänge - ihre Glieder stehen zueinander im Verhältnis einer kleinen Sekund - folgen dicht aufeinander (Takt 309-312‖ Takt 313-316, sowie Takt 317-318 ‖ Takt 319-320). Seltsamerweise konnten wir den gleichen Typ enharmonischer Großbeziehungen bei J. Haydn nicht ausfindig machen, obwohl echte Enharmonik in seinen Werken häufiger ist, als man gemeinhin annehmen möchte. Dagegen findet sich ein instruktives Beispiel im Finale der Klaviersonate in Es-Dur op.31,3 von Beethoven:

195) Die erste Gruppe paralleler harmonischer Vorgänge (Takt 129-140) erinnert hinsichtlich des Verfahrens an eine Episode aus J.S. Bachs Fantasie in g-moll - BWV 542, 1-für Orgel; s. S.198ff., Beispiel 13.


Beginn der Durchführung
77
79b
(cresc.) ff
sf
[Es]
80
ff
sf
(Ges)
85
90
p
fp
fp
Ges


95
sf
sf
sf
ff
Ges Fis
h
100
sf
sf
sf
ff
105
G
c
110
ff
ff
113
116
ff
120
fp
C

Mit demselben Grundtyp verwandt sind mehrere Takte aus der letzten der "Acht Variationen über Tändeln und Scherzen" für Klavier zu zwei Händen[196]. Darin stellt Beethoven einen nicht in sich modulierenden Abschnitt dreimal-jeweils eine kleine Terz höher transponiert-nebeneinander (F-As-Ces≈H). Eine anschließende Rückmodulation über D- nach F-Dur vollendet die sukzessive Vierteilung der Oktave; s. S.200ff., Beispiel 14.

O.E.Deutschs "Thematischer Katalog" nennt die ersten Takte einer Kopie der 4. Sinfonie in B-Dur von Beethoven[197]. Was Schubert an diesem Werk besonders interessierte, bleibe dahingestellt. Wir halten es aber für wichtig, daraufhinzuweisen, daß die formale und harmonische Struktur der Einleitung des ersten Satzes entscheidend durch enharmonische Varianten geprägt wird; s. S.202ff., Beispiel 15.
Die ersten zwölf Takte - gleichsam die erste Strophe der Einleitung - werden von Takt 13 an so wiederholt, daß die Streicher das Vorhalts-ges (Takt 17) nicht, wie erwartet, nach f auflösen, sondern liegenlassen. Ebenso überbinden die Bläser den Ton b im 18. Takt. Dadurch wird die Fortsetzung der Wiederholung um eine kleine Sekund gehoben. Diese muß, wie es sich am Ende der Einleitung herausstellt, aus Gründen des tonalen Zusammenhangs gleichzeitig als übermäßige Prim aufgefaßt werden. Sie ist also tonal zweideutig.

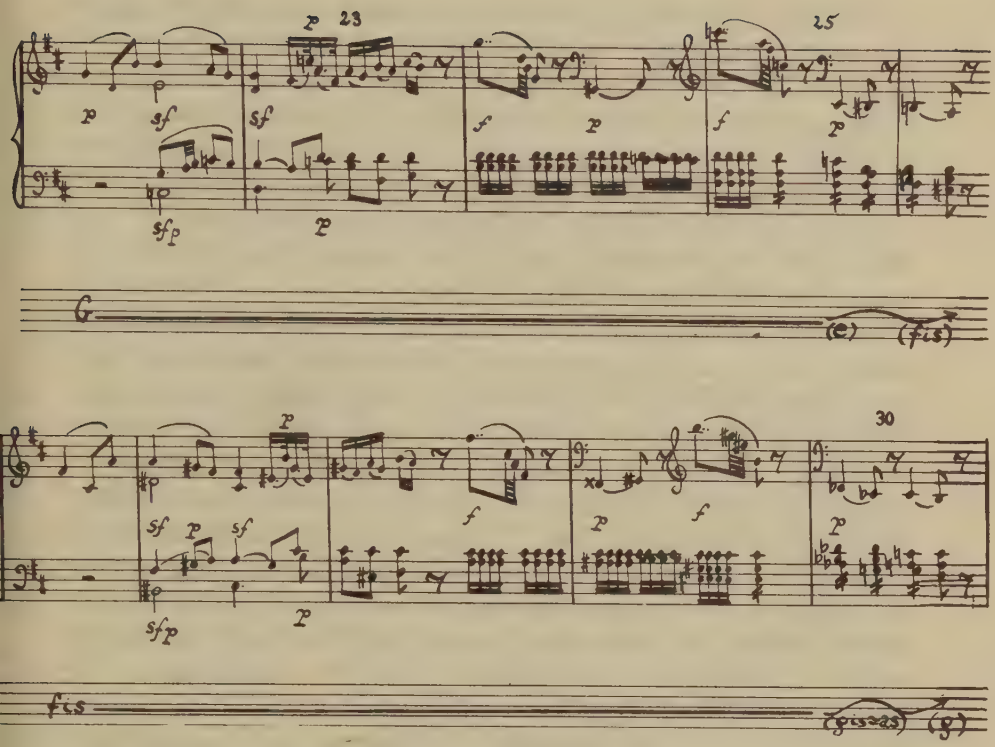
Ein weiteres instruktives Beispiel enharmonischer Varianten vor Schubert findet sich in der Durchführung von Mozarts Adagio in h-moll K.V. 540 für Klavier zu zwei Händen[198] (Takt 22-26 im Verhältnis zu Takt 27 m. Auft.-30):

---

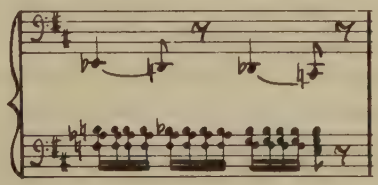
196) ohne Opuszahl; entstanden Herbst 1799; Erstdruck Dez. 1799 (nach G. Kinsky, "Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Werke" (1955) S. 529)

197) O.E. Deutsch, "Franz Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order" (1951), S. 488 u. 493

198) komp. am 19.3.1788 (vgl. Köchel-Verzeichnis, 4. Auflage bearb. v. A. Einstein 1958)



Die Zusammengehörigkeit beider Abschnitte wird allerdings dadurch verschleiert, daß die enharmonische Variante der Takte 22-26 in Moll statt in Dur steht. Die Kunst mit der Mozart - ob bewußt oder unbewußt, steht nicht zur Diskussion - in Takt 30 einem parallelen Vorgang aus dem Weg geht, läßt sich nicht anders als raffiniert nennen. Erwartungsgemäß hätte derselbe Takt nach eis≈f führen müssen:



Ein Sonderfall enharmonischer Varianten steht im 2. Satz von Haydns Streichquartett in f-moll op. 55,2 (Hoboken III 61[199]). Die Takte 77-97, der Beginn der Durchführung, sind ein tonal zweideutiges Pendant der ersten 25 Expositionstakte - die Takte 9-16 nicht mitgerechnet. Die Beziehung zwischen Original und Variante wird daher nicht so leicht zu hören sein, mögen auch die jeweils zwei Takte Generalpause (Takt 17-18, sowie Takt 85-86) auffallen; s. S.205ff., Beispiel 16.

Wenn wir das Ergebnis dieses Kapitels zusammenfassen, so müssen wir zu unserem Erstaunen feststellen, daß keiner der vier Grundtypen enharmonischer Großbeziehungen, die wir im Werke Franz Schuberts nachweisen konnten, erstmalig darin vorkommt. Dennoch wolle man uns nicht dahingehend mißverstehen, als hätten gerade die von uns zitierten Beispiele tonaler Mehrdeutigkeit bei J. Haydn, Mozart und Beethoven Schubert beeinflußt. Selbst eine anscheinend so fraglose Ähnlichkeit wie die zwischen dem harmonischen Aufbau des Choreinsatzes in Beethovens Pizarro-Arie und dem gewisser Takte in Schuberts Lied "Wehmut" (D.772) - vgl. S.105 und 55 - darf uns nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten. Wir dürfen einzig mit Sicherheit annehmen, daß Schubert mit der Musik der J. Haydn, Mozart und Beethoven (von dessen Spätwerk abgesehen[200]) vertraut war. Wenn aber die vier Grundtypen enharmonischer Großbeziehungen schon bei den Wiener Klassikern auftreten, ja vielleicht gar musikalisches Allgemeingut der Zeit um 1800 waren - das Vorkommen von a u s k o m p o n i e r t e r C h r o m a t i k in Rossinis "Tancred" läßt diese Vermutung nicht abwegig erscheinen - wie können wir dann mit Recht behaupten (s. S.11), Schubert sei auf dem Gebiet der Enharmonik seiner Zeit weit voraus gewesen?

Die Binsenwahrheit von der größeren Häufigkeit enharmonischer Großbeziehungen in seinem Werke würde als Antwort darauf nicht ausreichen. Fraglos gehören sie - anders als

199) komp. 1788 ? (vgl. Hoboken Bd. I (1957) S. 410)
200) Beethovens Streichquartett in cis-moll op. 131 (komp. im Frühjahr 1826) z.B. soll Schubert erst wenige Tage vor seinem Tode kennengelernt haben (vgl. O.E.Deutsch, "Erinnerungen", S. 257 f.).

für die Wiener Klassiker - zu Schuberts Kompositionsmitteln. Schon in ausgesprochnen Jugendwerken ("Hagars Klage"; D.5) lassen sie sich nachweisen. Ebenso kann man ihm, im Maße er seine ihm eigene musikalische Sprache findet, eine fortschreitende Leichtigkeit und Sicherheit in der planbewußten Anwendung dieser Mittel bescheinigen. Man erinnere sich des Unterschiedes zwischen der Durchführung des Finales der 2. Sinfonie (D.125[201]) und der des 1. Satzes der Klaviersonate in H-Dur (D.575[202]) - vgl. S. 66 ff. - . Doch auch diese zweifellos nicht unwichtige Feststellung beantwortet noch nicht unsere Frage.

Es ist daher notwendig, die Werke mit enharmonischen Großbeziehungen aus ihrer bisherigen untersuchungsmethodisch bedingten Isolierung zu befreien und wieder als Teile des Gesamtwerks zu betrachten. Nur so wird auch die zu Beginn des ersten Kapitels gestellte Frage nach möglichen Analogien zwischen Kompositionen mit und ohne enharmonischen Großbeziehungen beantwortet werden können. Man erwarte jedoch nicht, daß wir zum Vergleich alle von uns vorher analysierten oder auch nur erwähnten Stücke heranziehen werden. Ein solches Unternehmen wäre Aufgabe einer neuen Schubertbiographie, die der musikalischen Analyse mehr Raum gönnt, als es bisher üblich war. Wir selbst müssen uns mit Andeutungen begnügen.

---

201) s. Fußnote 103, S. 66

202) s. S. 67

IV

Analogien zwischen den Werken mit und ohne enharmonischen Großbeziehungen.

Die beiden gefälligen "italienischen" Ouverturen aus dem Jahre 1817 mögen in biographischer Hinsicht interessant sein - bezeugen sie doch Schuberts Vertrautheit mit der Musik eines Rossini - im Gesamtwerk ihres Verfassers kommt ihnen nur bescheidene Bedeutung zu. Es überrascht daher, Teilen der Ouverture in D-Dur (D.590[203]) wenige Jahre später in der Ouverture zur "Zauberharfe" (D.644[204]) wiederzubegegnen. Merkwürdiger noch sind die Verwandlungen, die sich das ältere Material im jüngeren Werk gefallen lassen muß. Bekanntlich hören wir in der Ouverture zur "Zauberharfe"[205] nach dem wuchtigen, für die Musik des Zauberspiels wichtigen Eingangsmotiv (Takt 1-7) eine längere Kantilene (Takt 8 ff.), die sich schon beim ersten Hinhören als Variante des Einleitungsthemas der italienischen Ouverture in D-Dur (Takt 9 ff.) enthüllt[206].

---

203) (?) November 1817

204) s. Fußnote 155, S. 89

205) Das Stück erschien (in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen) 1825 bei Cappi & Diabelli/Wien als op. 26 unter dem Titel, Ouverture zum Drama "Rosamunde".

206) Die harmonischen Übereinstimmungen in der Stretta beider Ouverturen-Takt 293 (m.Auf.)-315 der Ouverture in D-Dur mit Takt 475 (m.Auft.)-497 der zur "Zauberharfe"-lassen wir, weil für diese Untersuchung irrelevant, unberücksichtigt.

(Adagio molto)

Ouvertüre zur „Zauberharfe"

Ob. I

Klar. I

Bratsche

Bässe

Es

(Adagio)

„italienische" Ouvertüre in D-Dur

Str.

(pp)

D

Viol.

Fl.

Ob. I

Klar. I

fp decresc. pp

Viol. I (geteilt)

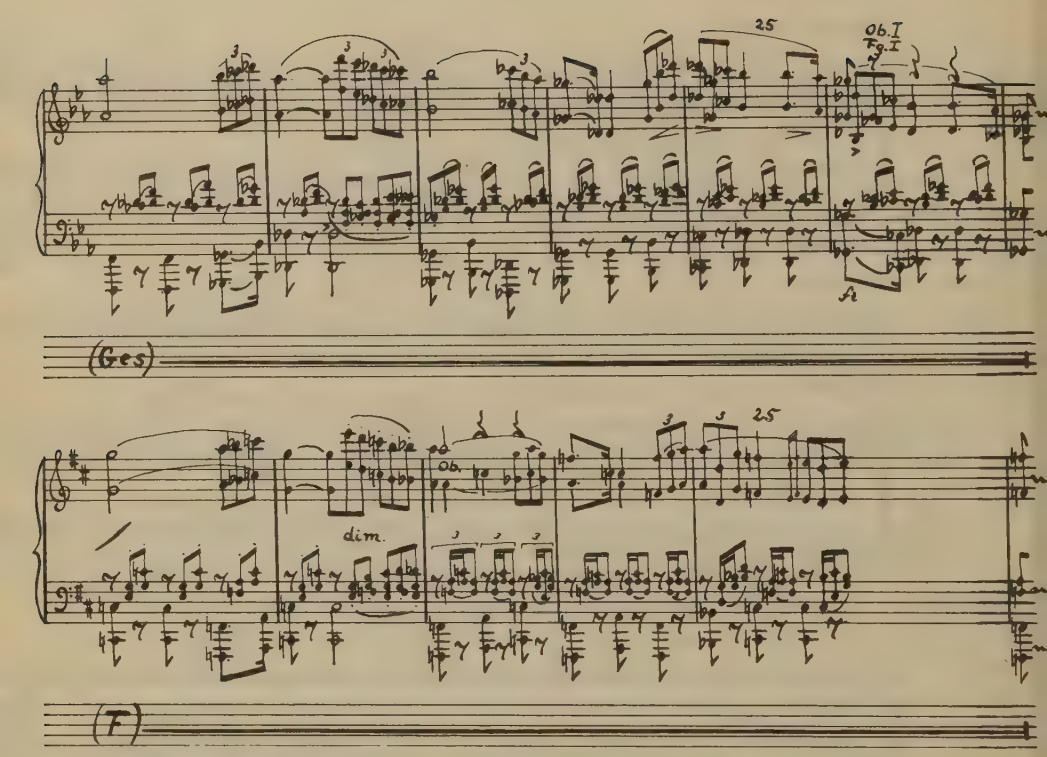
Ges

Fl. I

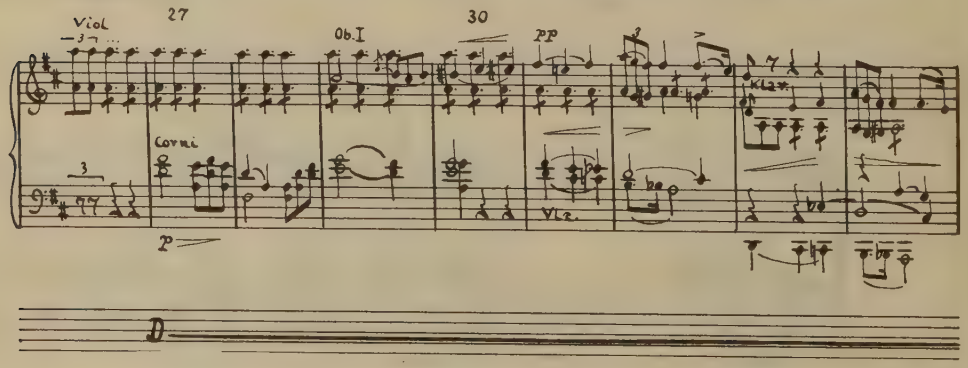
Klar. I

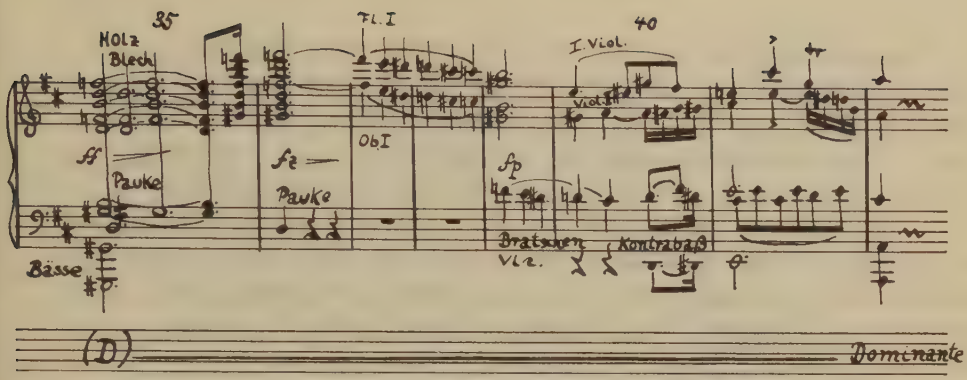
sf decresc.

F

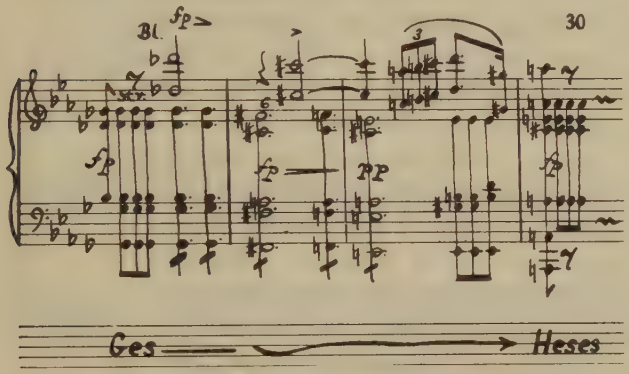


In dieser folgt darauf eine konventionell gehaltene Verarbeitung des thematischen Materials (Takt 27-42). Eine reichliche Dosis Chromatik - sie mag vom Baß der Zwischenspieltakte (17-18) herrühren - verleiht ihr einen etwas gequälten Charakter.

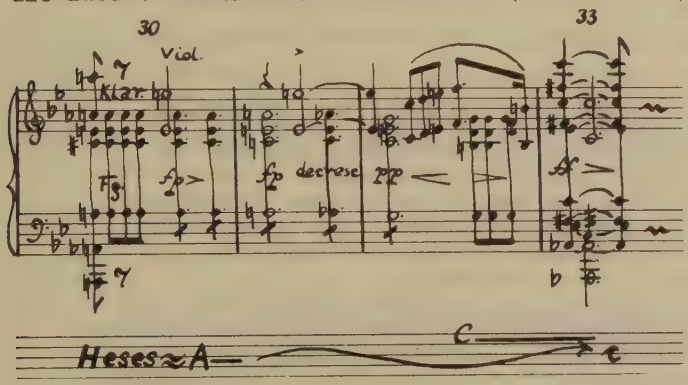




Anders in dem um zwei Jahre jüngeren Werk: Schubert nimmt das ganze Zwischenspiel (Takt 16-19), nicht nur dessen chromatischen Baß, wieder auf und setzt es zweimal - transponiert - nebeneinander. Die erste Wiederholung führt von Ges- nach Heses-Dur (Takt 27-30),



die zweite von Heses≈A- nach C-Dur (Takt 30 ff.).



Die thematische Verarbeitung hat also parallelen harmonischen Vorgängen Platz gemacht. Dadurch wird die harmonische Großform der Einleitung - die restlichen fünfzehn Takte (Takt 33-47) sind eine Umspielung der Dominante von c[207] - zur sukzessiven Vierteilung der Oktave: c→Es→Ges→Heses≈A→C/c.

Das Ergebnis des Vergleichs der Einleitungen beider Ouverturen heißt: Schubert entwickelt im reiferen Werk nicht durch konventionelle thematische Arbeit, sondern durch parallele harmonische Vorgänge. Erst dieses Verfahren gibt der Kleinterzverwandtschaft zwischen den Moll- und Durteilen der Kantilene einen Sinn. In der D-Dur Ouverture erscheint das Nebeneinander von h-moll, D- und F-Dur wie ein Versprechen, das weder in der Einleitung selbst (etwa durch eine Oktavteilung), noch im anschließenden Allegro giusto (durch gleiche Proportionen[208]) erfüllt wird. Es ist ferner bemerkenswert, daß Schubert in der Einleitung der Ouverture zur "Zauberharfe" nicht die ganze Kantilene, sondern nur ihr viertaktiges Zwischenspiel zu parallelen harmonischen Vorgängen heranzieht. Vielleicht ist der Hauptvorwurf, der die Durchführung des Finales der 2. Sinfonie in B-Dur (vgl. S. 66) treffen kann, der der Plumpheit. Die modulierenden Abschnitte sind für ihre Länge (20 Takte) zu undifferenziert, als daß man sie dreimal hintereinander ertragen könnte - mag auch der Komponist durch Stimmentausch und Wechsel in Instrumentation und Dynamik diesem Mangel abzuhelfen suchen. Die Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate in H-Dur (vgl. S. 67 ff.) ist demgegenüber, wie wir bereits betonten, ein wirklicher Fortschritt. Zwar beruhen die modulierenden Abschnitte auch hier nur auf einem rhythmischen Motiv (♩.♪|♩), doch sind sie wesentlich kürzer und vor allem in die Aufspaltung des Hauptthemas einbezogen.

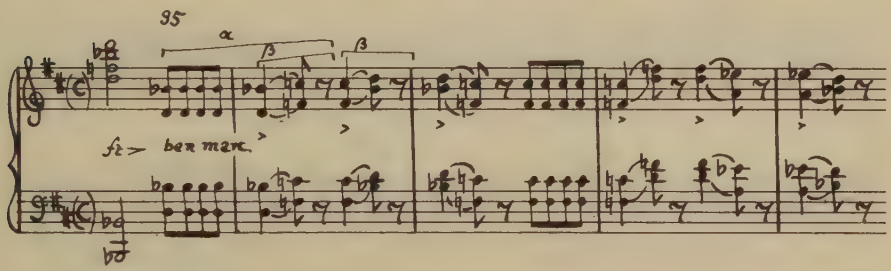
---

207) Den übermäßigen Quintsextakkord des vollen Orchesters (Takt 33-35) mag man als ein Pendant zum verminderten Septakkord des Tutti in der Einleitung der D-Dur Ouverture (Takt 35 ff.) betrachten.

208) Die harmonische Großform der Exposition, D→A-F→A, ist trotz der Terzverwandtschaft zwischen Haupt- und Seitensatz (D:F) einerseits und zwischen Schlußgruppe und Seitensatz andererseits (A:F) keine echte Entsprechung. Beide Terzverwandtschaften sind nicht gleich.

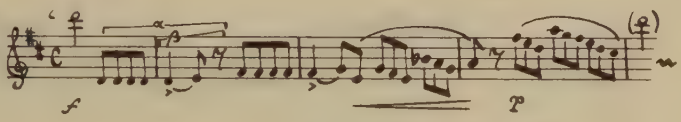
In seinen reifen Klaviersonaten - wir datieren sie ab der zweiten der drei a-moll Sonaten (op. 143, D.784[209]) - geht Schubert auf dem in der Durchführung der H-Dur Sonate eingeschlagenen Weg weiter. Die dort bereits keimhaft vorhandenen wechselseitigen Beziehungen zwischen parallelen harmonischen Vorgängen und thematischer Arbeit werden enger. Jedes neue Paar paralleler Vorgänge entspricht einer neuen Verarbeitungsphase (vgl.die parallelen Vorgänge in den Durchführungen der in der Tabelle auf S.76f. angegebenen Werke). Besonders deutlich läßt sich dies am ersten Satz der Klaviersonate in D-Dur (D.850[210]) aufzeigen.

Da Haupt- und Seitenthema aus dem gleichen rhythmischen Material geformt sind: bezw. [211], wäre es nicht sinnvoll gewesen, auch noch die Durchführung mit ihnen zu bestreiten. Schubert erfindet daher aus dem Kopf des Hauptthemas ein neues Thema und beginnt mit diesem die Durchführung:

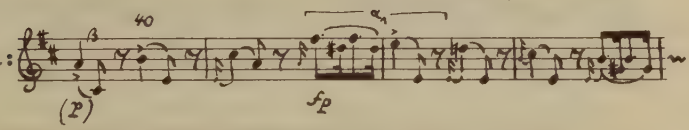


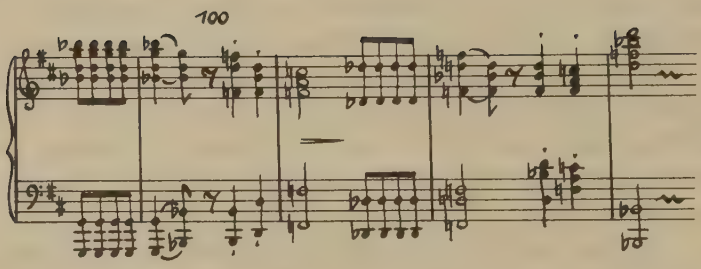
209) s. Fußnote 93, S.48
210) s. Fußnote 119, S.76
211)

Hauptthema:

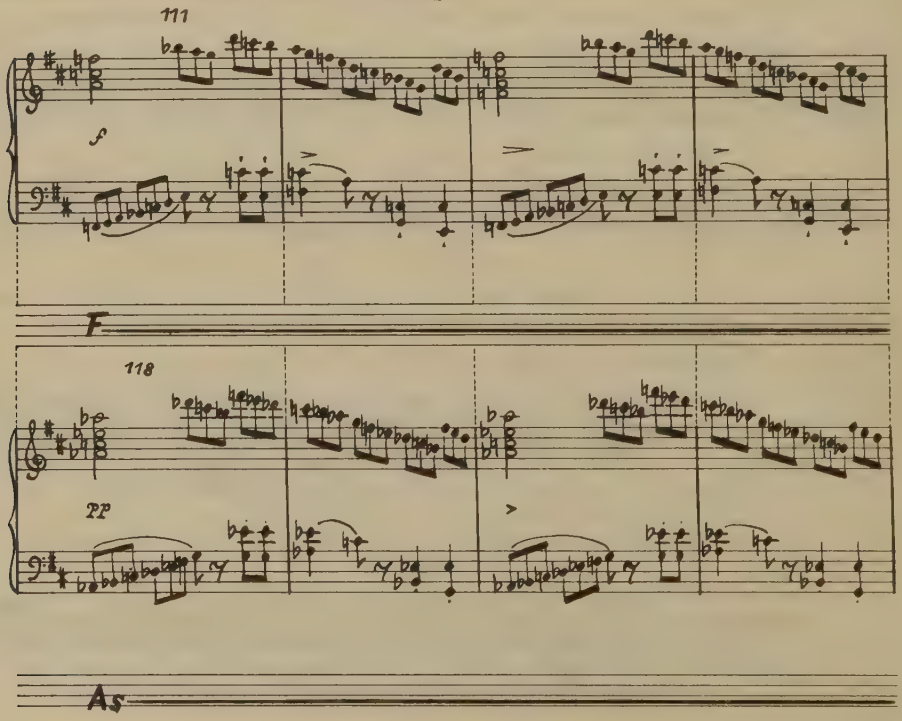


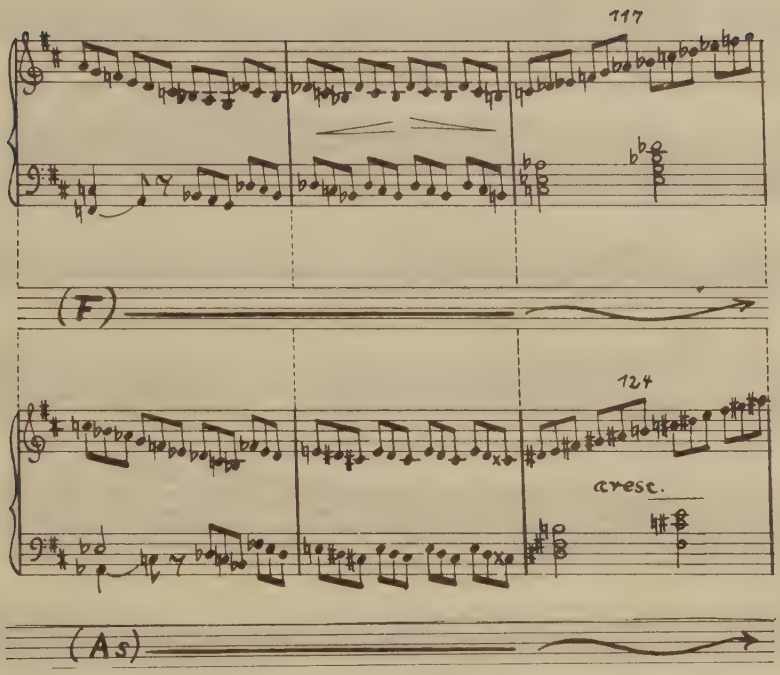
Seitenthema:



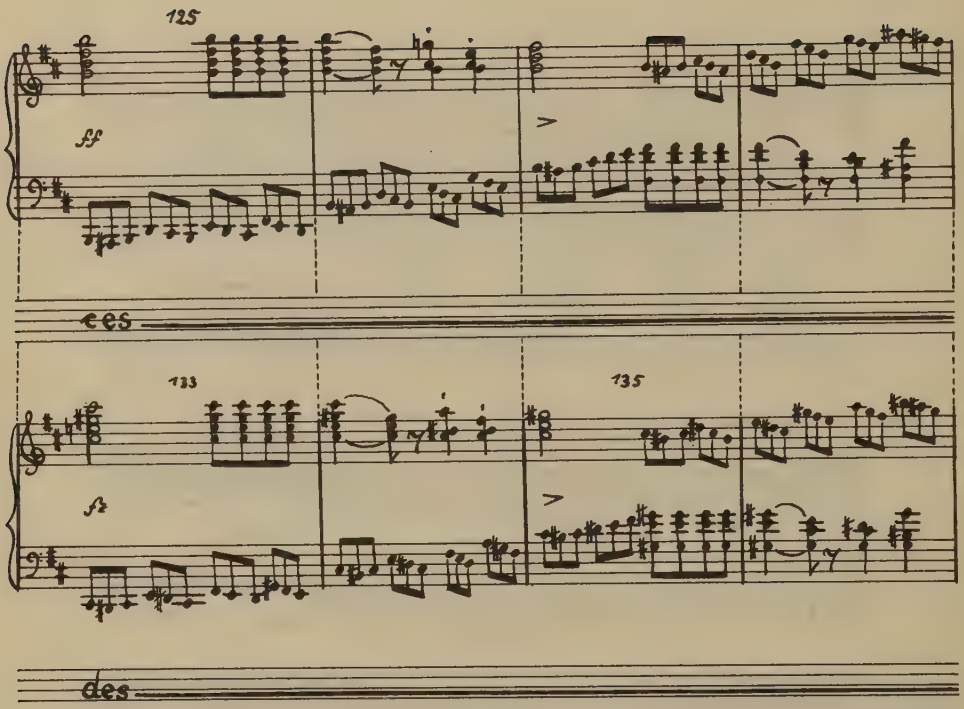


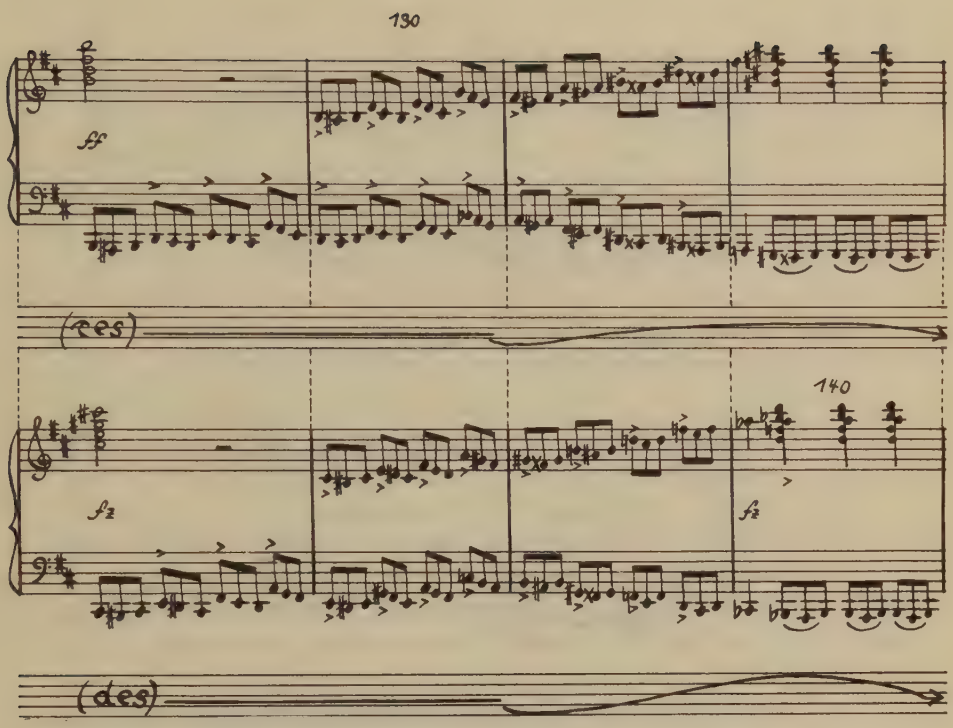
Die anschließende Wiederholung - sie wird von der Triolenbewegung des Hauptthemas kontrapunktiert - moduliert von B- nach F-Dur. Darauf beginnt die erste Verarbeitungsphase (Takt 111-124), ein zweimal siebentaktiges Gebilde, das motivisch aus den letzten drei Takten des Durchführungsthemas entwickelt wird. Gleichzeitig ist sie das erste Paar paralleler harmonischer Vorgänge.



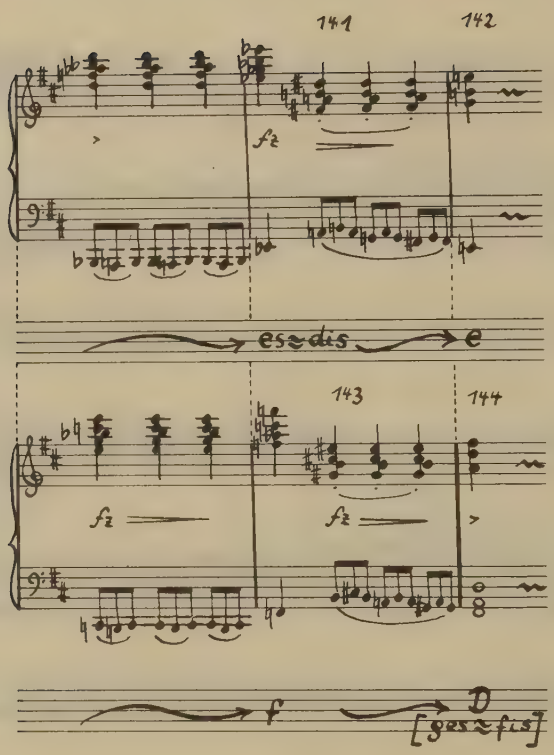


Auch die zweite Verarbeitungsphase (Takt 125-140), das zweite Paar paralleler harmonischer Vorgänge, ist eine Weiterentwicklung der letzten drei Takte des Durchführungsthemas; allerdings steht sie in Moll.


125
ff
ces
133
135
fz
des



Die dritte Verarbeitungsphase, gleichzeitig das dritte Paar paralleler harmonischer Vorgänge, spielt mit dem Schlußtakt der zweiten (Takt 140). Sie ist mit zweimal zwei Takten die kürzeste von allen dreien (Takt 141-144, wobei wir den Trugschluß in Takt 144 unberücksichtigt lassen).



Das erste Paar paralleler harmonischer Vorgänge steht zueinander im Verhältnis einer kleinen Terz (F:As), das zweite in dem einer großen Sekund (ces:des). Betrachtet man das dritte genauer, so entdeckt man, daß es in harmonischer Hinsicht eigentlich viergliederig ist. Es hat soviel Glieder, wie es Takte umfaßt. Diese stehen zueinander im Verhältnis einer kleinen Sekund (es:fes≈e:f:$\underset{[ges\approx fis]}{D}$ - Trugschluß). Die Intervalle der harmonischen Großform werden immer enger; die Aufspaltung des Durchführungsthemas endet in auskomponierter Chromatik. In der folgenden Sektion (Takt 144-152) ist denn auch vom Thema nichts mehr zu hören. Über gehaltenen tiefen Akkorden bleibt allein die Triolenbewegung. Erst in der letzten (Takt 153-162) leitet das rhythmische Motiv α , bezw. seine Verkürzung β die Wiederkehr des Hauptthemas ein.

Aber auch dort, wo in den reifen Werken Schuberts parallele harmonische Vorgänge nicht mit den einzelnen Phasen der thematischen Arbeit zusammengehen, wird jener Zug ins mechanische, der einer zu plumpen Anwendung dieses Verfahrens anhaften kann, mit Glück vermieden. So ist die dritte Sektion der Durchführung des ersten Satzes des Es-Dur Klaviertrios nicht einfach eine Transposition der ersten beiden, sondern deren transponierte Variante (vgl.S.27f.). Überhaupt wird man in den Instrumentalwerken nach 1822 einen Aufbau wie den des Schlußsatzes des A-Dur Klavierquintetts (D.667) vergebens suchen. Dieses Stück besteht nur aus zwei überdimensionalen parallelen harmonischen Vorgängen (Takt 1-236‖ Takt 237-472). Der eine beginnt in A- und führt nach D-Dur, der andere moduliert von E- zurück nach A-Dur, ohne daß enharmonische Großbeziehungen entstehen. Ähnlich gebaut ist der langsame Satz desselben Werkes. Zwei formal reichgegliederte, nahezu gleichlange Teile (60 und 61 Takte) folgen ohne Durchführung oder kontrastierenden Mittelteil unmittelbar aufeinander. Beide Teile sind hinsichtlich ihrer ersten drei Sektionen und der ersten acht Takte der vierten parallele harmonische Vorgänge. Lediglich ein eingeschobener Takt in der letzten (vierten) Sektion des zweiten Teils (Takt 104) - er bewirkt, daß der Satz in seiner Haupttonart (F-Dur) schließen kann - verhindert, daß der gesamte zweite Teil zum parallelen Vorgang des ersten wird. Die harmonische Großform des Satzes lautet:

<u>Teil I</u> (Takt 1-60)		<u>Teil II</u> (Takt 61-121)	
1.Sektion(" 1-19):	F	1.Sektion(" 61- 79):	As
2.Sektion(" 19-24):	↘	2.Sektion(" 79- 84):	
3.Sektion(" 25-36):	fis	3.Sektion(" 85- 96):	↘ a
4.Sektion(" 36-60):	D → G	4.Sektion(" 96-121):	F F

Auch hier kommt es nicht zu enharmonischen Großbeziehungen. Das tonale Verhältnis zwischen erster und dritter Sektion ist in beiden Teilen chromatisch.

Aber selbst die Reprise des ersten Satzes ist ein - freilich verkürzter[212] - von D-Dur aus begonnener, paralleler Vorgang der Exposition. Dies bringt uns auf die schon erwähnte Eigentümlichkeit Schubertscher Sonatenkompositionen vor 1820, die Reprise als mehr oder weniger wörtliche Transposition der Exposition auf der Subdominante oder einer anderen Stufe einsetzen zu lassen (vgl. S.31). Beginnen wir unsere Betrachtung mit dem "in viereinhalb Stunden verfertigten" ersten Satz des dritten der drei Streichquartette in B-Dur (D.112[213]).

Die Reprise beginnt zwar schulgerecht in B-Dur (Takt 207), moduliert jedoch noch während des Hauptsatzes nach Es-Dur (Takt 217), so daß ab Takt 226 der gesamte Satzteil zum parallelen Vorgang der Exposition wird (Takt 18-156 Takt 226-354). Im ersten Satz der bereits erwähnten Klaviersonate in C-Dur (D.279[214]) - sie entstand ein Jahr später - ist die Reprise (Takt 118-205) gleich der von F-Dur aus begonnenen Exposition, die eingeschobenen Takte 138-140 abgerechnet. Das Verhältnis zwischen Exposition (Takt 5-117) und Reprise (Takt 171-299) im ersten Satz der 5. Sinfonie in B-Dur (D.485[215]) ist im wesentlichen das zweier paralleler harmonischer Vorgänge. Diese Tatsache jedoch wird durch Auslassungen und Zusätze in beiden Satzteilen zu verschleiern gesucht - übrigens, ohne daß sich die tonalen Verhältnisse deswegen ändern. So finden die Takte 19-22 kein Pendant in der Reprise. Auf die Transposition der Takte 5-18 (Takt 171-184) folgt die der Takte 23 ff. (Takt 185 ff.). In der Überleitungsgruppe der Reprise erscheint anstelle einer Transposition der Takte 53-62 (Exposition) eine neue Entwicklung (Takt 215-228). Die Schlußgruppe der Reprise wird um siebzehn eingeschobene Takte (Takt 276-292) gegenüber derjenigen der Exposition erweitert.

---

212) In der Reprise fehlt eine Transposition der Takte 1-24, sowie 100-113.

213) s. Fußnote 104, S. 66 bezüglich der interessanten harmonischen Großform der Durchführung seines 1. Satzes vgl. ebda.

214) s. Fußnote 105, S. 67

215) Sept.-3.10.1816

Aus der Zeit des A-Dur Klavierquintetts stammt die Ouverture in f-moll für Klavier zu vier Händen (D.675[216]). Das Sonatenallegro des Werkes (Takt 29-219) steht in F-Dur. Die Exposition weist folgende harmonische Großform auf:

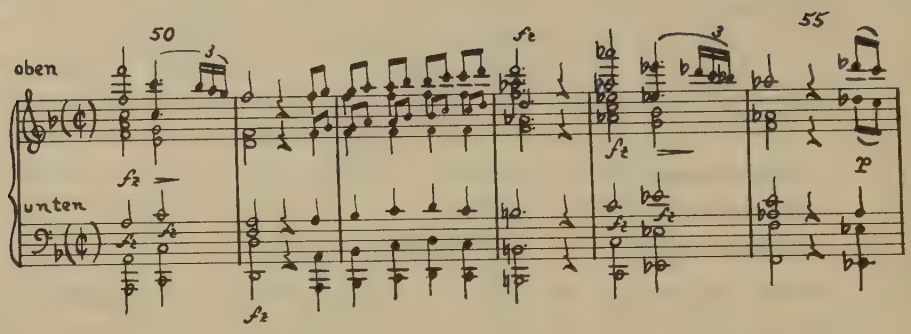
Hauptsatz	(Takt 29- 49):	F
Überleitung	(" 50- 72):	F → As, f
Seitensatz	(" 72- 92):	As
Überleitung	(" 93-106):	As → C
Schlußgruppe	(" 107-126):	C

Darauf folgt ohne Überleitung oder Durchführung die Reprise. Sie setzt auf der Dominante ein, müßte also bei konsequenter Parallelentwicklung zur Exposition in G- anstatt in F-Dur schließen. Eine unauffällige Veränderung in der Modulation zwischen Haupt- und Seitensatz stellt die konventionelle Ordnung wieder her.

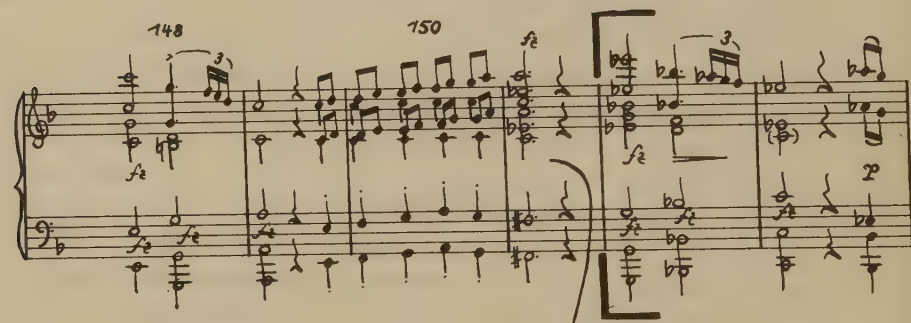
---

216) s. Fußnote 136, S.87

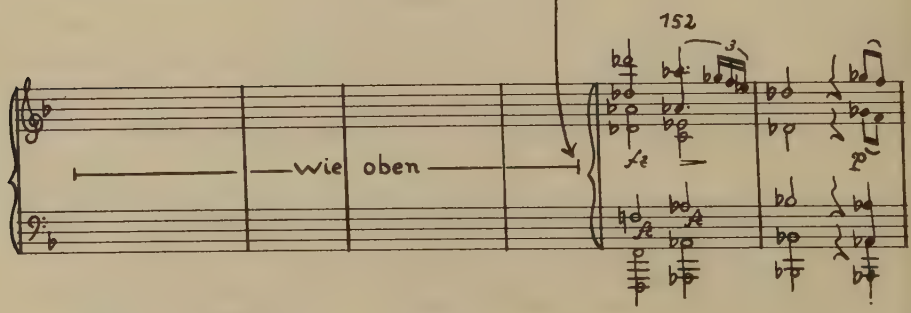
In der Exposition heißt es:

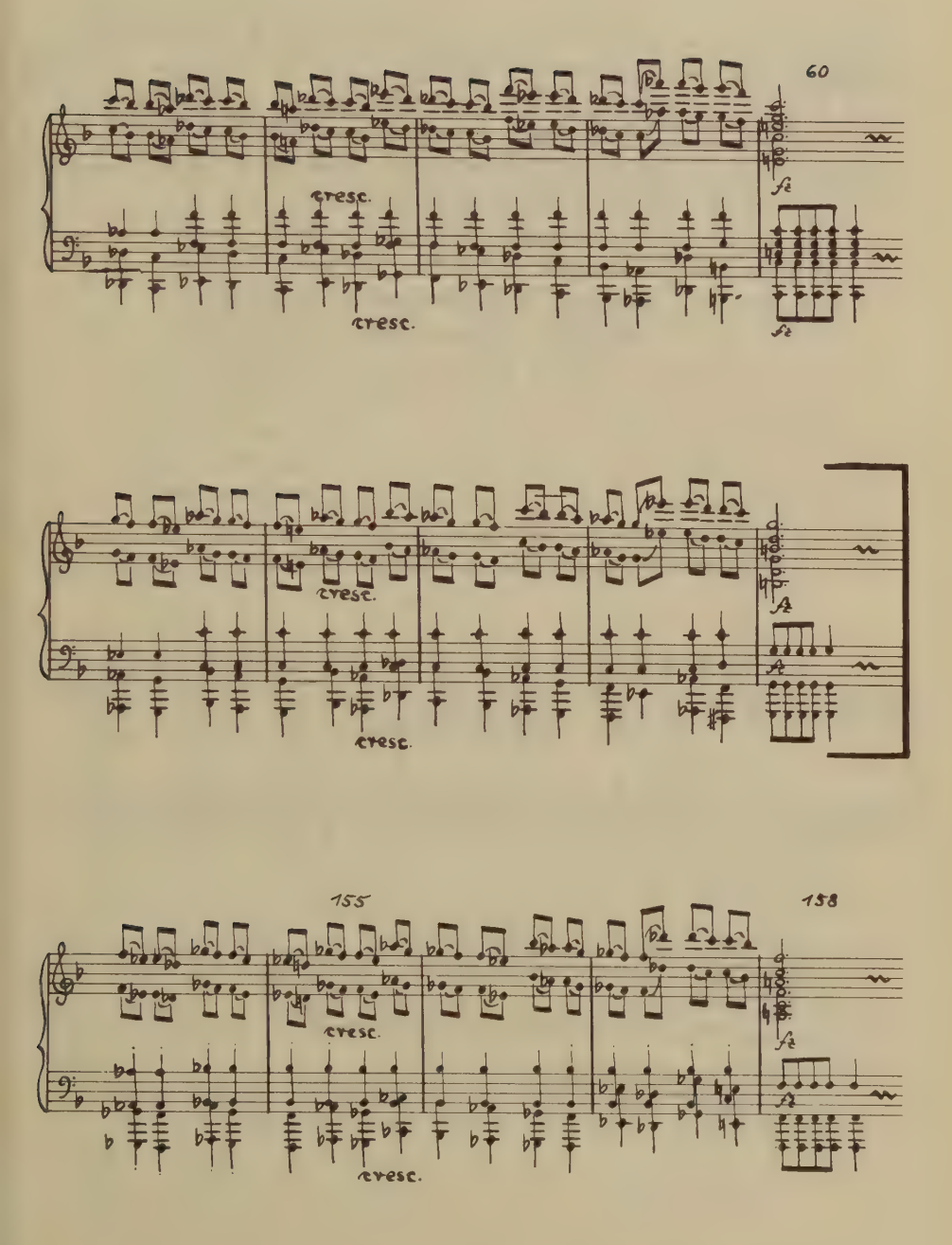


In der Reprise müßte es heißen:



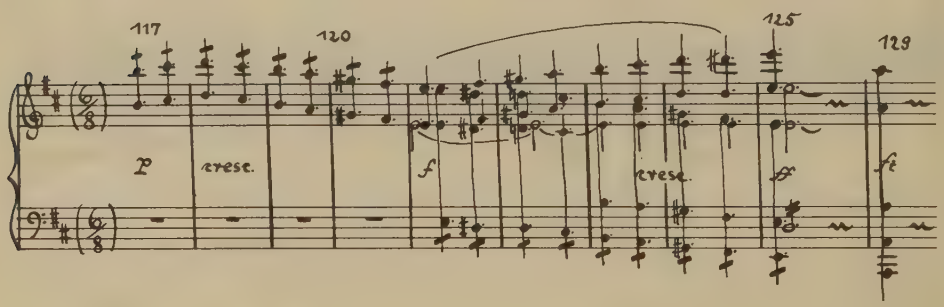
Schubert schreibt:




60
cresc.
cresc.
fz
fz
cresc.
cresc.
fz
fz
155
158
cresc.
cresc.
fz
fz

Die Ausweichung nach Des- anstatt nach Es-Dur (Takt 152 ff.) gestaltet den weiteren Verlauf der Reprise so, als wäre sie in B-Dur begonnen worden.

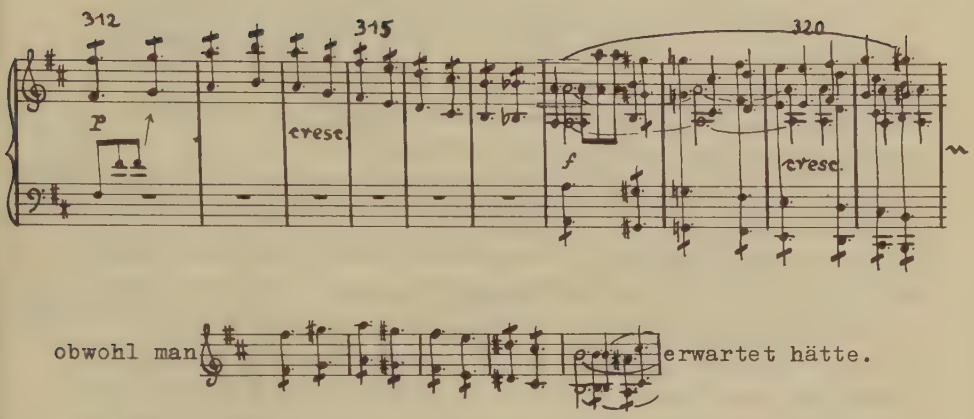
Im Finale der vier Jahre vorher entstandenen 3. Sinfonie in D-Dur (D.200[217]) sah sich Schubert zu einem ähnlichen Kunstgriff genötigt. Der Hauptsatz der Exposition (Takt 1-40) steht in D-Dur; die Überleitungsgruppe (Takt 41 - 82) beginnt in h-moll und moduliert nach G-Dur, in welcher Tonart auch der Seitensatz (Takt 83 ff.) anfängt. Nach einer Modulation über e-moll endet die Exposition in A-Dur (Takt 149). Die an eine kurze Überleitung (Takt 150-195) sich anschließende Reprise (Takt 196-346) setzt in der gleichen Tonart ein. Folgerichtig beginnt darauf die Überleitungsgruppe (Takt 236-277) in fis-moll und der Seitensatz (Takt 278 ff.) in D-Dur. Um zu vermeiden, daß der ganze Satzteil in E-Dur schließt, wird die Modulation durch geringfügige Erweiterung eines Unisonos (Takt 312 ff.) umgeleitet. Hieß es in der Exposition (ab Takt 117),



schreibt Schubert in der Reprise,

---

217) s. Fußnote 86, S.47



Mit dem gleichen Verfahren sind die Reprisenbildungen verschiedener Mollsonatensätze verwandt; z.B.:

1) Sonate für Violine und Klavier in a-moll (D.385[218]) - 1. Satz,
2) Sonate für Violine und Klavier in g-moll (D.408[219]) - 4. Satz,
3) 4. Sinfonie in c-moll (D.417[220]) - 1. Satz,
4) Klaviersonate in a-moll (D.537[221]) - 1. Satz.

In all diesen Sätzen beginnt die Reprise nicht in der Haupttonart. Dadurch wird sie mehr oder wenigerzum parallelen harmonischen Vorgang der Exposition, ohne daß deswegen enharmonische Großbeziehungen entstehen. Bei diesen "unklassischen" Sonatenkompositionen handelt es sich jedoch nicht um Resultate handwerklichen Unvermögens, sondern um echte Experimen-

---

218) s. Fußnote 172, S. 98
219) s. Fußnote 128, S. 85
220) s. Fußnote 106, S. 67
221) s. Fußnote 129, S. 85

te[222]. In den reifen Sonaten - von der Zeit der h-moll Sinfonie ab - ist das Verfahren, wie wir bereits erwähnten (vgl. S. 31), eine seltene, um nicht zu sagen anachronistische Erscheinung. Parallele harmonische Vorgänge dienen jetzt allgemein als formbildende Mittel; sei es, daß sie wie in der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate in D-Dur (D.850) - vgl. S.125 ff. - die einzelnen Phasen der thematischen Arbeit unterstreichen, sei es, daß sie wie in der Durchführung des 1. Satzes des Es-Dur Klaviertrios, ohne in Beziehung zur thematischen Arbeit zu treten, formale Blöcke entstehen lassen. Oft auch dienen sie zur Erzeugung einer gewissen tonalen Ambivalenz - wie z.B. im Seitensatz von Exposition und Reprise im ersten Satz desselben Werkes.

Wie sehr Schubert bisweilen in parallelen harmonischen Vorgängen dachte, beweist die Tatsache, daß er sie wegstreichen konnte, wenn es galt, ein zu lang geratenes Werk zu kürzen. In der ersten Fassung des Finales aus dem gleichen Klaviertrio[223] erklingt die Verarbeitung des Seitenthemas in der Durchführung (Takt 337-357) zweimal hintereinander, zuerst - wie nachher allein in der gekürzten Fassung - von d-moll nach F-Dur modulierend in den Streichern, dann von f-moll nach As-Dur im Klavier (mit anschließender Variante der Takte 163-193); s. S.208ff., Beispiel 17.

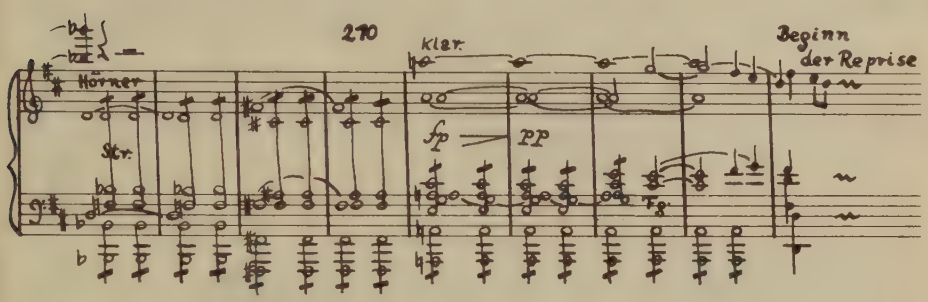
Als wir im letzten Satz des Klaviertrios in Es-Dur den zweiten Typ enharmonischer Großbeziehungen feststellten, betonten wir, daß erst die harmonische Großform - genauer, deren Auskomponierung - diese an sich chromatische Proportion (kleine und große Terz über dem gleichen Ton), bezw. ihre Umkehrung zu einer enharmonischen machen kann (vgl. S. 52). Dazu zwei Beispiele:

---

222) Daß Schubert sehr wohl und zwar schon früh die konventionelle Sonatenform beherrschte, beweist das 1813 entstandene, klassizistische Streichquartett in Es-Dur (D.87).

223) s. Fußnote 79, S.36

1) In der Ouverture zum Singspiel, "Der vierjährige Posten" (D.190[224]), heißt es am Schluß der Durchführung (Takt 207-215):



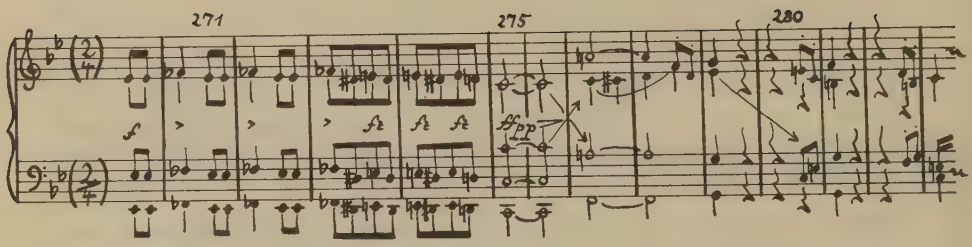
Auf den B-Dur Dreiklang (Schluß einer zehntaktigen Periode in B-Dur) folgt ein unauskomponierter Fis-Dur Dreiklang, darauf der Dominantseptakkord von D-Dur mit anschließender Auflösung. Betrachten wir den Baß näher, so erkennen wir, daß seine ersten drei Töne (B-Fis-A) eine chromatische Proportion bilden. Sie ist der oben beschriebenen in akustischer Hinsicht ähnlich und könnte, würde sie auskomponiert, in ihrer enharmonischen Fassung (etwa B-Ges≈Fis-A) mit ihr identisch werden. Da aber der Fis-Dur Dreiklang undiminuiert neben dem B-Dur Dreiklang steht und vor allem der aufsteigende D-Dur Dreiklang der Hörner als melodisches Ereignis alle Aufmerksamkeit auf sich lenkt, also diatonisch gehört werden wird, kann als harmonische Großform nur die Beziehung B:D wahrgenommen werden. Der Baßsprung B-Fis (Takt 208-209) ist eindeutig chromatisch.

2) Im Finale des zweiten der drei Streichquartette in B-Dur (D.68[225]) moduliert Schubert auf folgende Weise von der Dominante von as-moll nach C-Dur (Takt 271-283):

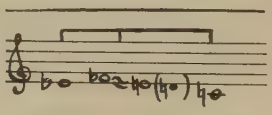
---

224) Schubert vertonte das Libretto von Theodor Körner in der Zeit vom 8. bis zum 19.5.1815; die Ouverture wurde in vier Tagen geschrieben (13.5. - 16.5.1815).

225) 8.6. - 18.8.1813



Die der Episode zugrunde liegende Proportion (Es:Fes:C) - sie ist nur melodisch wirksam - wird dadurch zu einer enharmonischen, daß der Ton d (Takt 274, 4. Achtel) den Sprung von Fes nach C im wahrsten Sinne des Wortes auskomponiert, d.h., ausfüllt.

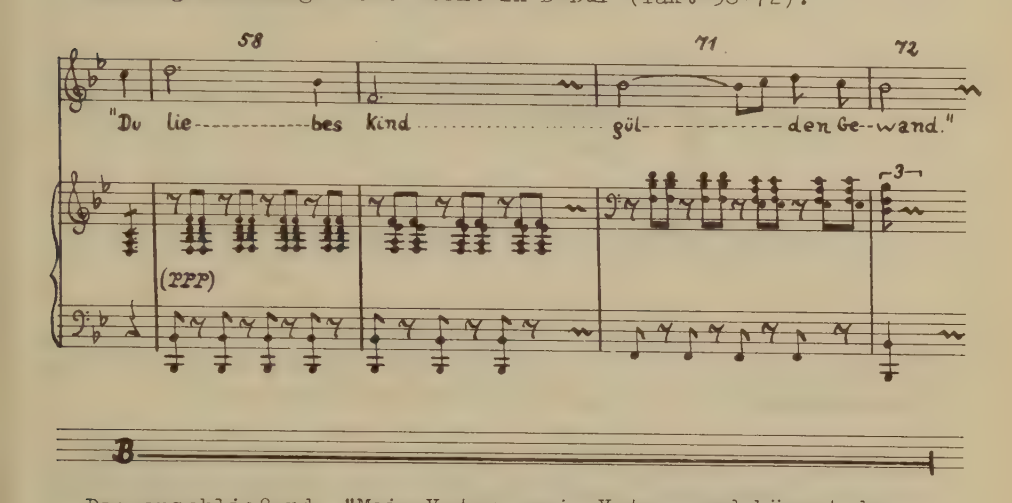


Das Intervall, das der Durchgangston sowohl mit Fes als auch mit C bildet, wird man - der Kontext bietet keinen anderen Anhaltspunkt - diatonisch auffassen. Aus Gründen des tonalen Zusammenhangs aber wäre die - theoretisch immerhin mögliche - Fortschreitung Fes-Eses-Deses undenkbar. Also muß Fes mit E identifiziert werden.

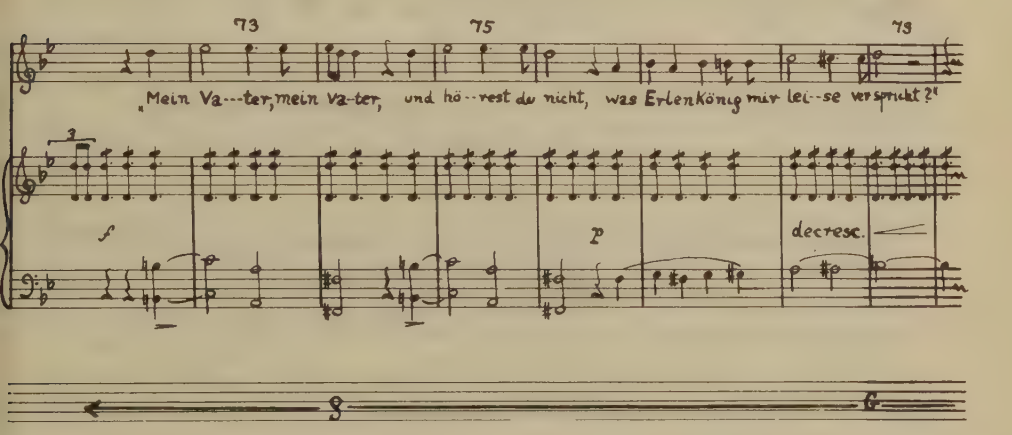
Nicht jede Auskomponierung der Proportion aus dem Finale des Es-Dur Trios führt jedoch zu enharmonischen Großbeziehungen. Die harmonische Großform des bereits in anderem Zusammenhang erwähnten langsamen Satz des Klavierquintetts in A-Dur (vgl. S.131) wird durch die Proportion F:fis:D, bezw. deren Transposition As:a:F geprägt. Die Beziehung F:fis, sowie As:a (2. Sektion beider Teile des Satzes) ist eindeutig chromatisch; s. S.215f., Beispiel 18. Dies ist kein Sonderfall in Schuberts Schaffen. In der harmonischen Großform der Ballade vom "Erlkönig" (D.328/d[226]) erscheint die Proportion "große und kleine Terz über dem

226) Spätherbst 1815

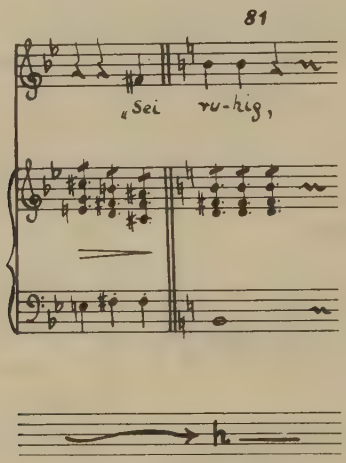
gleichen Ton" zweimal an entscheidender Stelle. Nach der Situationsschilderung der Einleitung und der ersten Strophe (Takt 1-36; g-moll mit Ausweichung nach der Durparallele), sowie nach dem ersten Dialog zwischen Vater und Sohn (Takt 37-57; Modulation von g-moll nach B-Dur) hören wir die erste Lockung Erlkönigs. Sie steht in B-Dur (Takt 58-72):



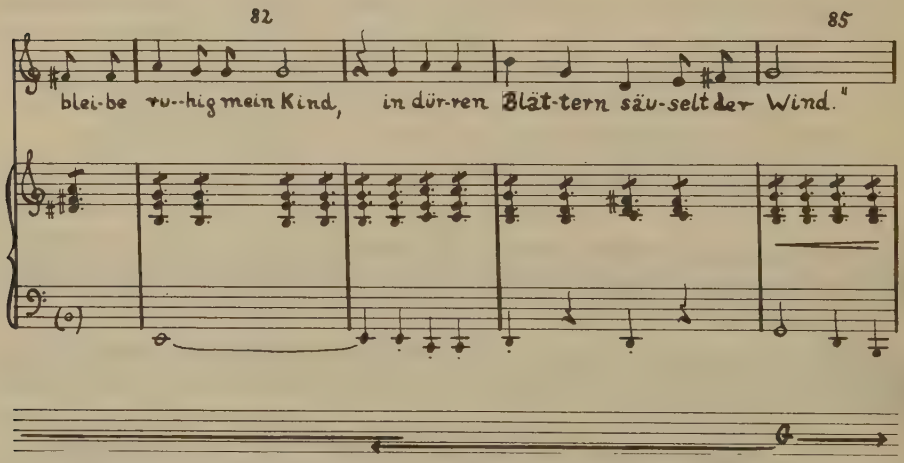
Das anschließende "Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, was Erlenkönig mir leise verspricht?" (Takt 73 m. Auft.-80) steht wieder in g/G, also in einer um eine kleine Terz tieferen Tonart:



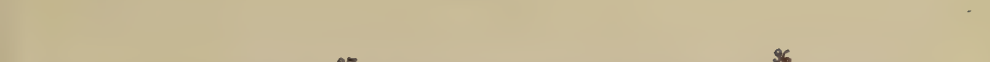
Die beiden nächsten Takte modulieren blitzartig eine große Terz herauf nach h-moll:



Dann geht es zurück nach G-Dur (Takt 82 ff.):



Die zweite Lockung Erlkönigs steht zum nachfolgenden Dialog zwischen Vater und Sohn im gleichen tonalen Verhältnis wie die erste - wenn auch transponiert.


87
96
"Willst fei--ner Kna--be du mit mir gehn? ..... sin--gen dich ein."
ppp
C
97
100
"Mein Va--ter mein Va--ter, und siehst du nicht dort Erl--Kö--nigs Töch--ter am
f
a
105
dü---stern Ort?" "Mein Sohn,
decresc.
cresc.
A
cis

Erst die dritte Lockung (Takt 117-123) bricht aus dem vorgegebenen Schema aus (harmonische Großform: Es-d). Der Schrei des Kindes, "Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!" (Takt 124-127) deutet b-moll durch seine Dominante gerade noch an, um bei den Worten "Erlkönig hat mir ein Leid's getan!" (Takt 128-131) in das g-moll des Anfangs zurückzufallen. Die Tonalität g der letzten Strophe ("Dem Vater grauset's..." - Takt 131 ff.) wird durch die pointierte Auskomponierung des Neapolitaners ("erreicht den Hof mit Müh' und Noth;"-Takt 143 m.Auf.-146) nicht mehr in Frage gestellt.

Die verwandten harmonischen Großformen einiger weiterer Lieder seien wenigstens erwähnt:

1) "Orest auf Tauris" (Mayrhofer) - D.548[227] - harmonische Großform: Es/es→Ges-Ces/ces→ges-Eses[228],
2) "Der entsühnte Orest" (Mayrhofer) - D.699[229] - harmonische Großform: C→H→C→As→C,
3) "Antigone und Ödip" (Mayrhofer) - D.542[230] - harmonische Großform der Worte des Ödip (Takt 38-84): e/E-C→Es→c→As≈Gis→a→C.

Am letzten Lied, in dessen harmonischer Großform die Proportion "große und kleine Terz über dem gleichen Ton", bezw. deren Umkehrung sowohl in chromatischer als auch in enharmonischer Gestalt zu hören ist, wird das Vorhandensein von Analogien besonders deutlich. Gleiches gilt vom dritten Satz des Es-Dur Klaviertrios im Verhältnis zu dessen Finale. Das Scherzo, das einzige von enharmonischen Großbeziehungen freie Stück des ganzen Werkes, hat folgende harmonische Großform:

Es→g:||:f-As-Fes→Ces[231]→Es→C-Es-C-Es[232].

Leider wissen wir nicht, ob wesensmäßige tonale Unterschiede zwischen den Proportionen g:b:ces≈h:g und g:b:h:g (um nur

227) März 1817
228) Schubert notiert D-Dur.
229) Sept. 1820
230) März 1817
231) Schubert notiert E-, bezw. H-Dur.
232) Die harmonische Großform des Trios lassen wir, weil für diese Untersuchung irrelevant, unberücksichtigt.

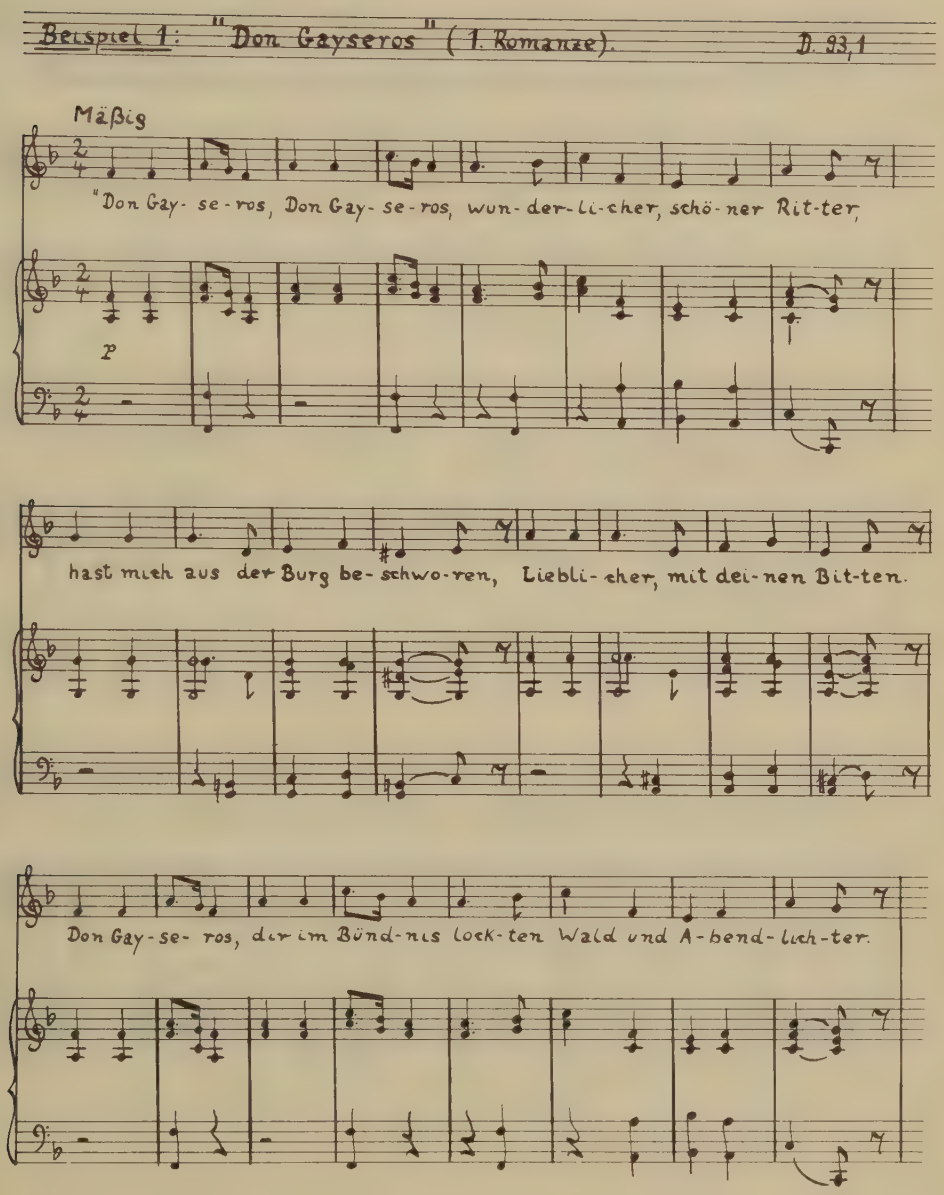
ein Beispiel zu nennen) für Schubert noch bestanden. Ehe man diese Möglichkeit aber ausschließt, sollte man bedenken, daß die geschichtliche Entwicklung nach seinem Tode tatsächlich zur Vermischung tonal ein- und mehrdeutigen Denkens geführt hat. Dieser Entwicklung nachzugehen, ist hier nicht unsere Aufgabe. Es sei lediglich daran erinnert, daß enharmonische Großbeziehungen in der tonalen Musik unseres Jahrhunderts gerade wegen ihrer oft systemlosen Verwendung keine die musikalischen Werke charakterisierende Rolle mehr spielen[233].

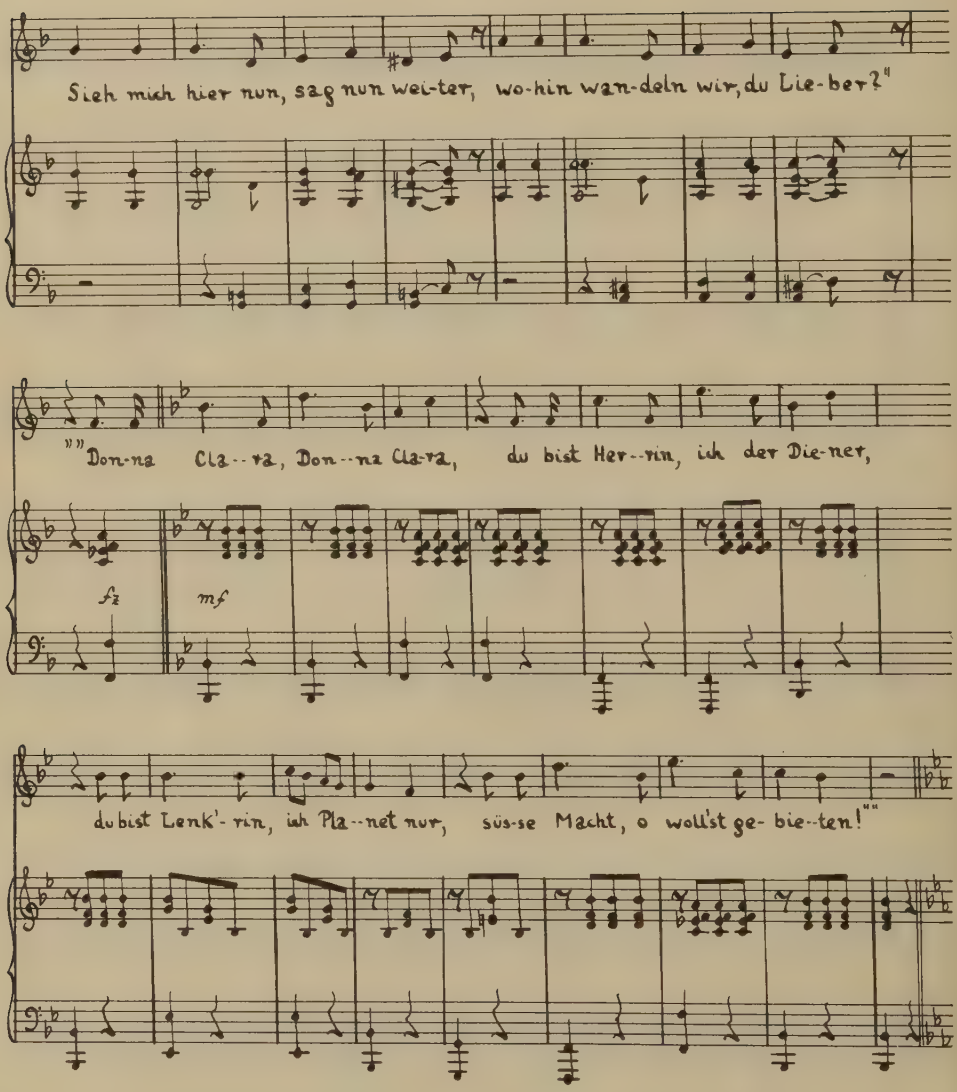
Sieht man davon ab, daß a u s k o m p o n i e r t e C h r o m a t i k kein tonal eindeutiges Pendant haben kann, tonal eindeutige Varianten sich aber von selbst verstehen, so geht aus obigem Vergleich einiger Kompositionen mit und ohne enharmonischen Großbeziehungen eindeutig hervor, daß Analogien zwischen beiden Arten von Werken bestehen. Für Schubert sind im Gegensatz zu den Wiener Klassikern enharmonische Beziehungen nicht mehr Ausnahmen, die die Regel tonaler Eindeutigkeit bestätigen, sondern gleichberechtigte Resultate einer einheitlichen tonalen Konzeption. Diese Tatsache berechtigt uns zu der Behauptung: Auf dem Gebiet der Enharmonik war Schubert seiner Zeit weit voraus.

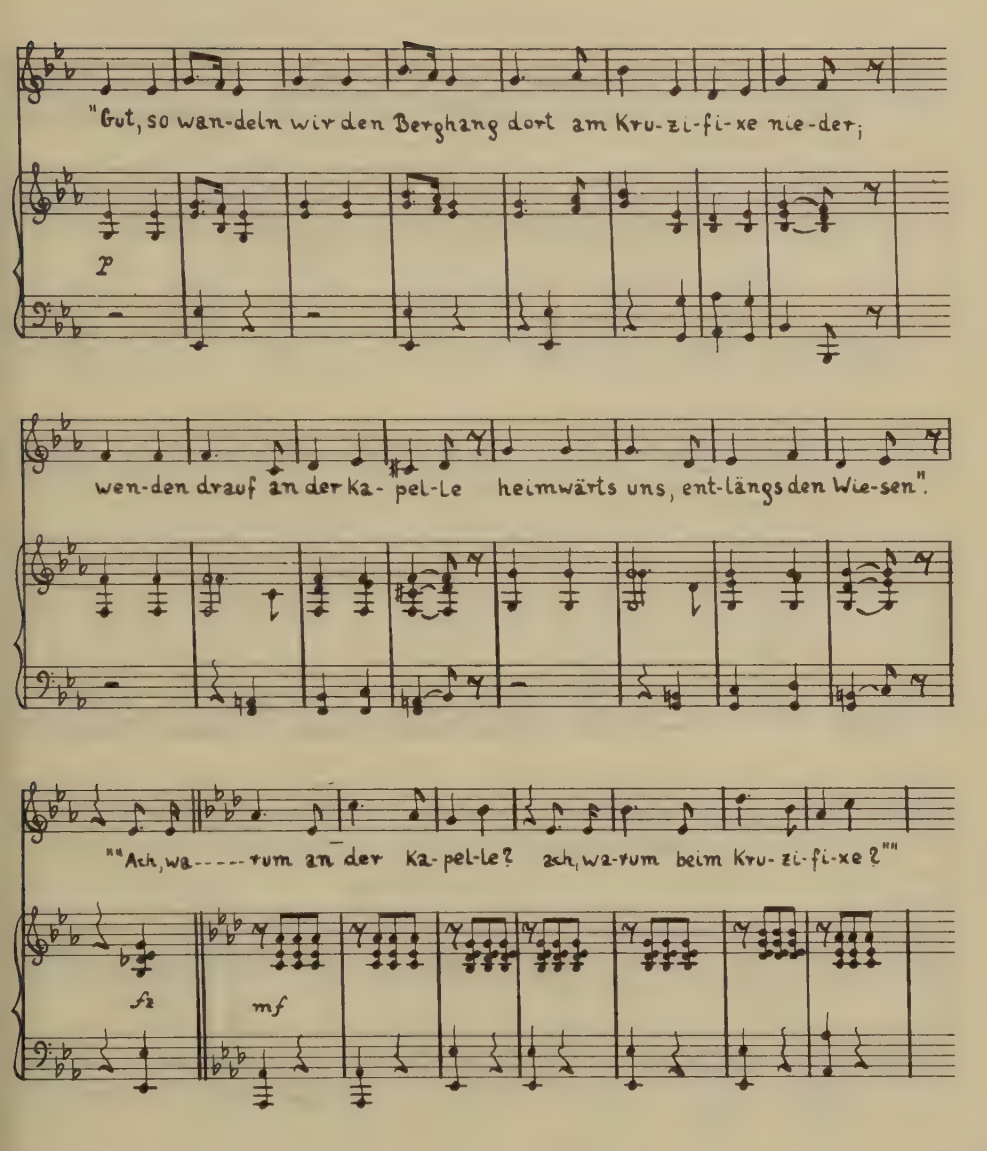
---

233) Bezeichnenderweise steht das Wort Enharmonik für A. Schönberg (vgl. "Harmonielehre", 5. Auflage, Wien 1961, S. 187 f.) außerhalb aller theoretischen Erwägungen.
P. Hindemith läßt den Unterschied zwischen übermäßiger Quarte und verminderter Quinte nur noch auf dem Notenpapier gelten und nennt beide Intervalle "Tritonus" (vgl. "Unterweisung im Tonsatz" I, 2. Auflage, Mainz 1940, S. 104). Die Tatsache dieser Nivellierung ist für uns mit ein Beweis dafür, daß die Entwicklung der tonalen Musik abgeschlossen ist.

A n h a n g


Beispiel 1: "Don Gayseros" (1. Romanze). D. 93,1
Mäßig
"Don Gay- se-ros, Don Gay- se-ros, wun-der-li-cher, schö-ner Rit-ter,
p
hast mich aus der Burg be- schwo-ren, Liebli-cher, mit dei-nen Bit-ten.
Don Gay-se- ros, der im Bünd-nis lock-ten Wald und A-bend-lich-ter.


Sieh mich hier nun, sag nun wei-ter, wo-hin wan-deln wir, du Lie-ber?"
""Don-na Cla--ra, Don--na Cla-ra, du bist Her--rin, ich der Die-ner,
fz
mf
du bist Lenk'-rin, ich Pla--net nur, süs-se Macht, o woll'st ge- bie--ten!""

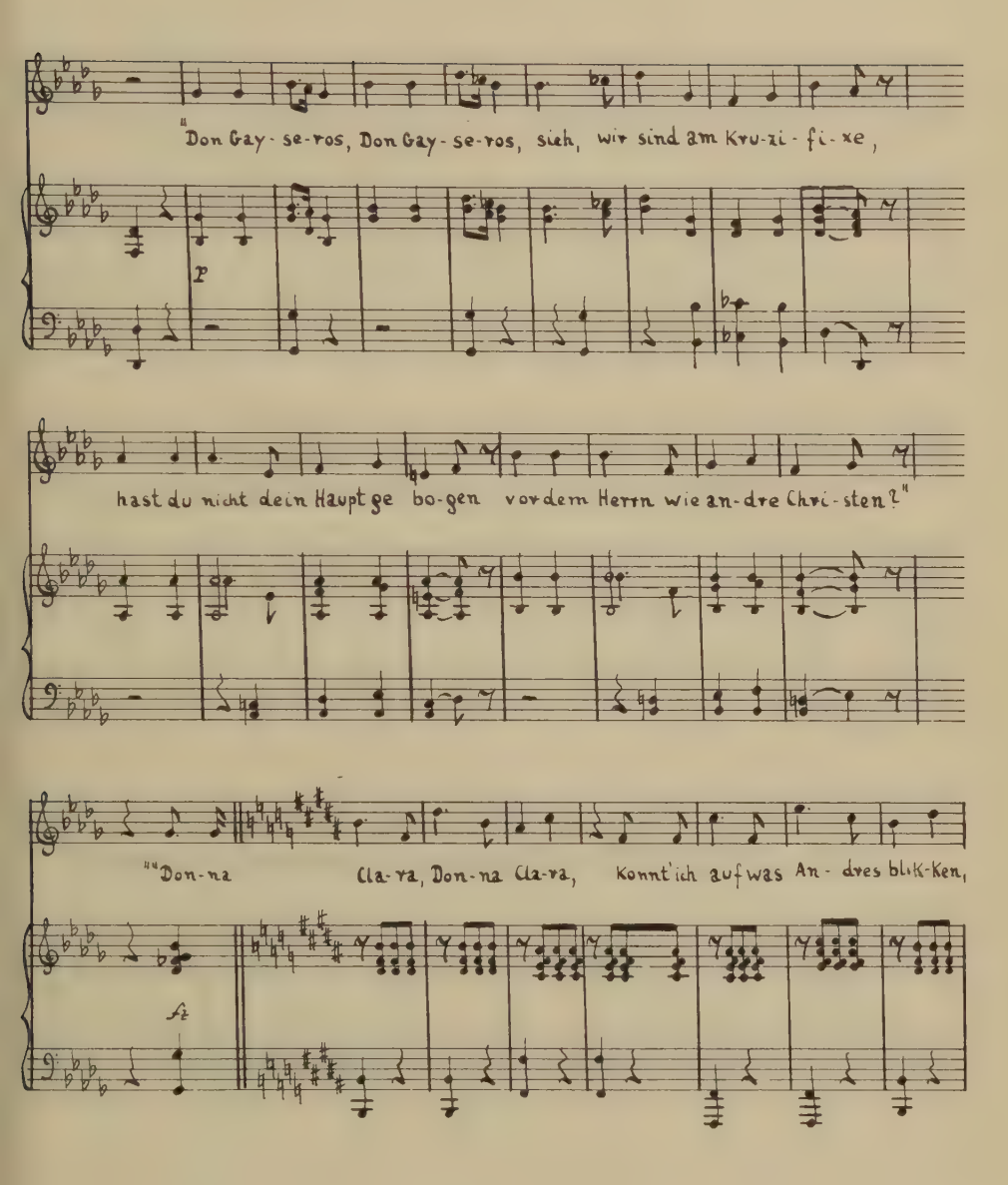

"Gut, so wan-deln wir den Berghang dort am Kru-zi-fi-xe nie-der;
p
wen-den drauf an der Ka-pel-le heimwärts uns, ent-längs den Wie-sen".
""Ach, wa-----rum an der Ka-pel-le? ach, wa-rum beim Kru-zi-fi-xe?""
fz
mf

"Sprich, was hast du nun zu strei-ten? Meint' ich ja, du wärst mein Die-ner."

""Ja, ich schrei-te, ja, ich wand-le, Herr-in, ganz nach dei--nem Wil-len.""

mf

Und sie wan-del-ten zu-sam-men, spra-chen viel von süs-ser Min-ne.

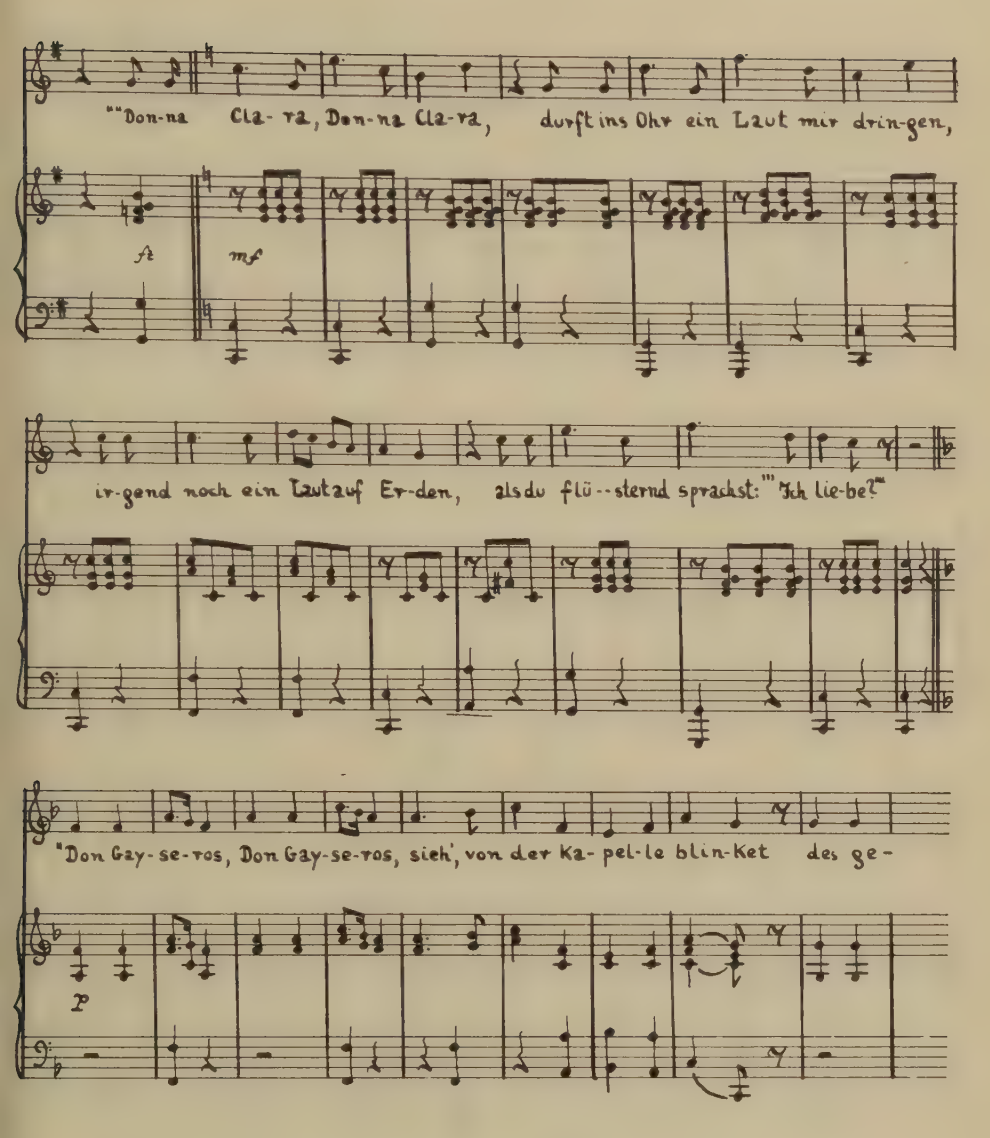

"Don Gay-se-ros, Don Gay-se-ros, sieh, wir sind am Kru-zi-fi-xe,
p
hast du nicht dein Haupt ge bo-gen vor dem Herrn wie an-dre Chri-sten?"
""Don-na Cla-ra, Don-na Cla-ra, Konnt'ich auf was An-dres blik-ken,
f

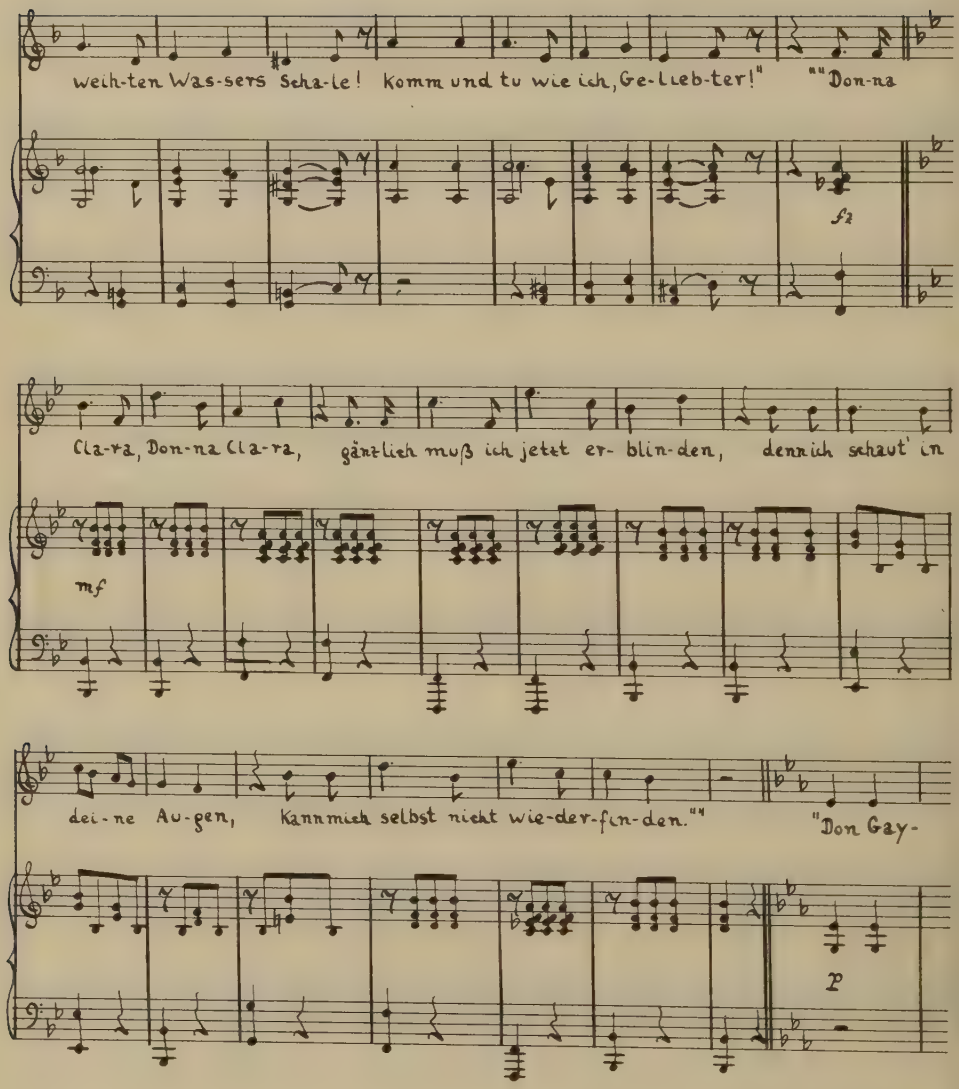
als auf dei - ne zar-ten Hän-de, wie sie mit den Blu - men spiel-ten?""

"Don Gay- se-ros, Don Gay - se-ros, Konn-test du denn nichts er-wi-dern,

p

als der from-me Mönch dich grüß-te, spre-chend: "'Chri-stus geb' dir Frie-den?"'


""Don-na Cla- ra, Don-na Cla-ra, durft ins Ohr ein Laut mir drin-gen,
ff
mf
ir-gend noch ein Laut auf Er-den, als du flü--sternd sprachst: "'Ich lie-be!'"
"Don Gay-se-ros, Don Gay-se-ros, sieh', von der Ka-pel-le blin-ket des ge-
p

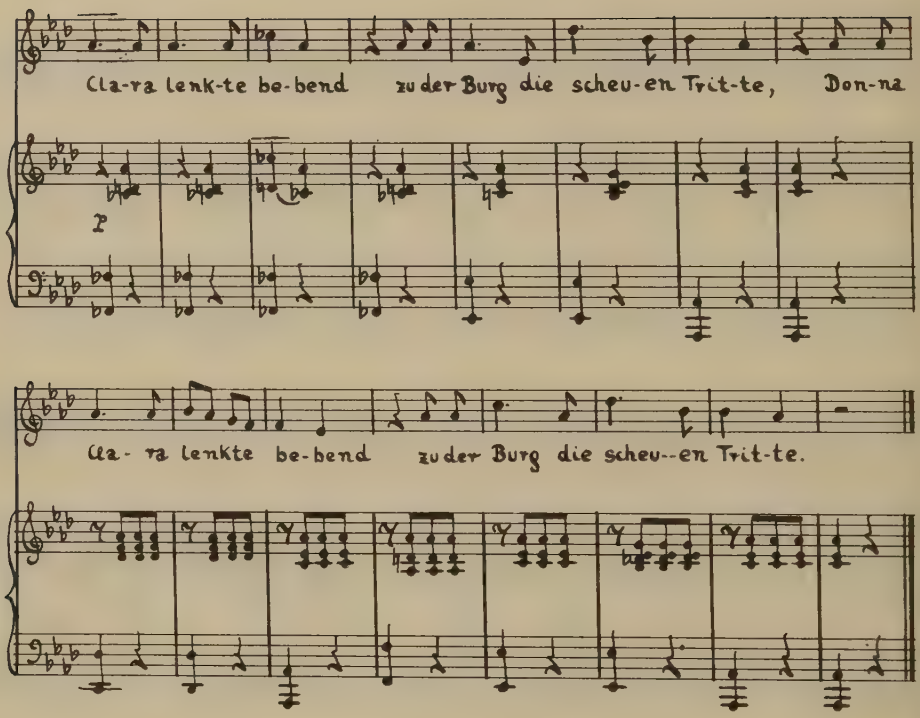

weih-ten Was-sers Sha-le! Komm und tu wie ich, Ge-lieb-ter!" ""Don-na
fz
Cla-ra, Don-na Cla-ra, gänzlich muß ich jetzt er- blin-den, denn ich schaut' in
mf
dei-ne Au-gen, Kann mich selbst nicht wie-der-fin-den.""
"Don Gay-
p

se- ros, Don Gay- se-ros, tu mir's nach, bist du mein Die-ner! Tauch ins

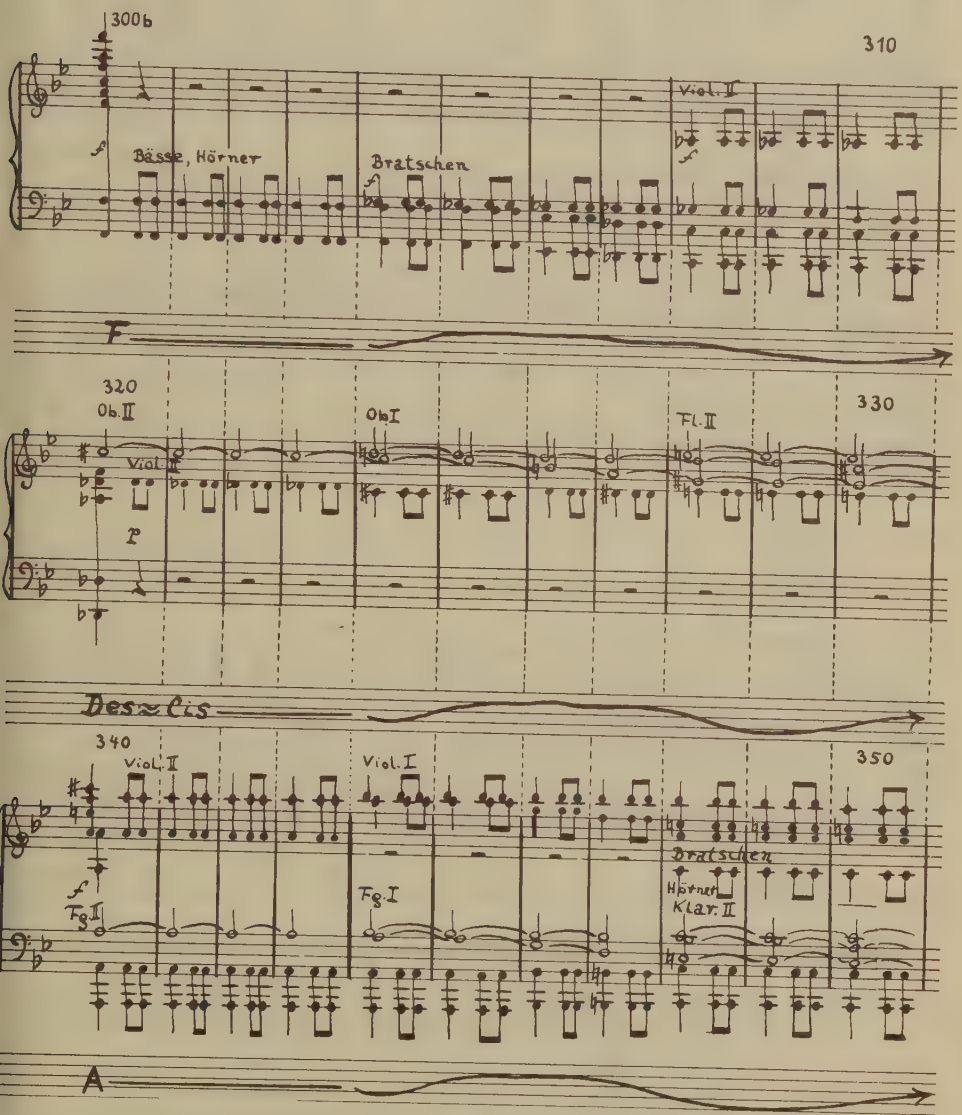
Was-ser dei-ne Rechte, zeichn' ein Kreuz auf dei-ne Stir-ne!" Don Gay-

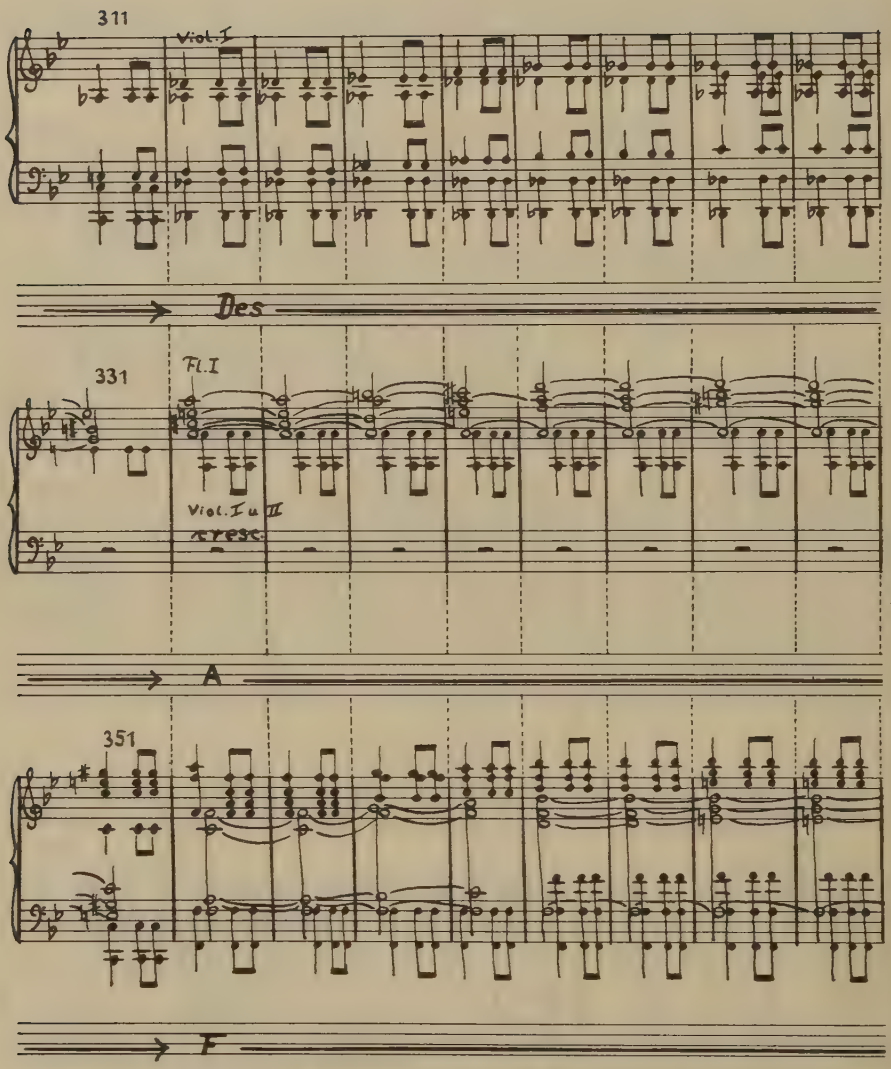
f

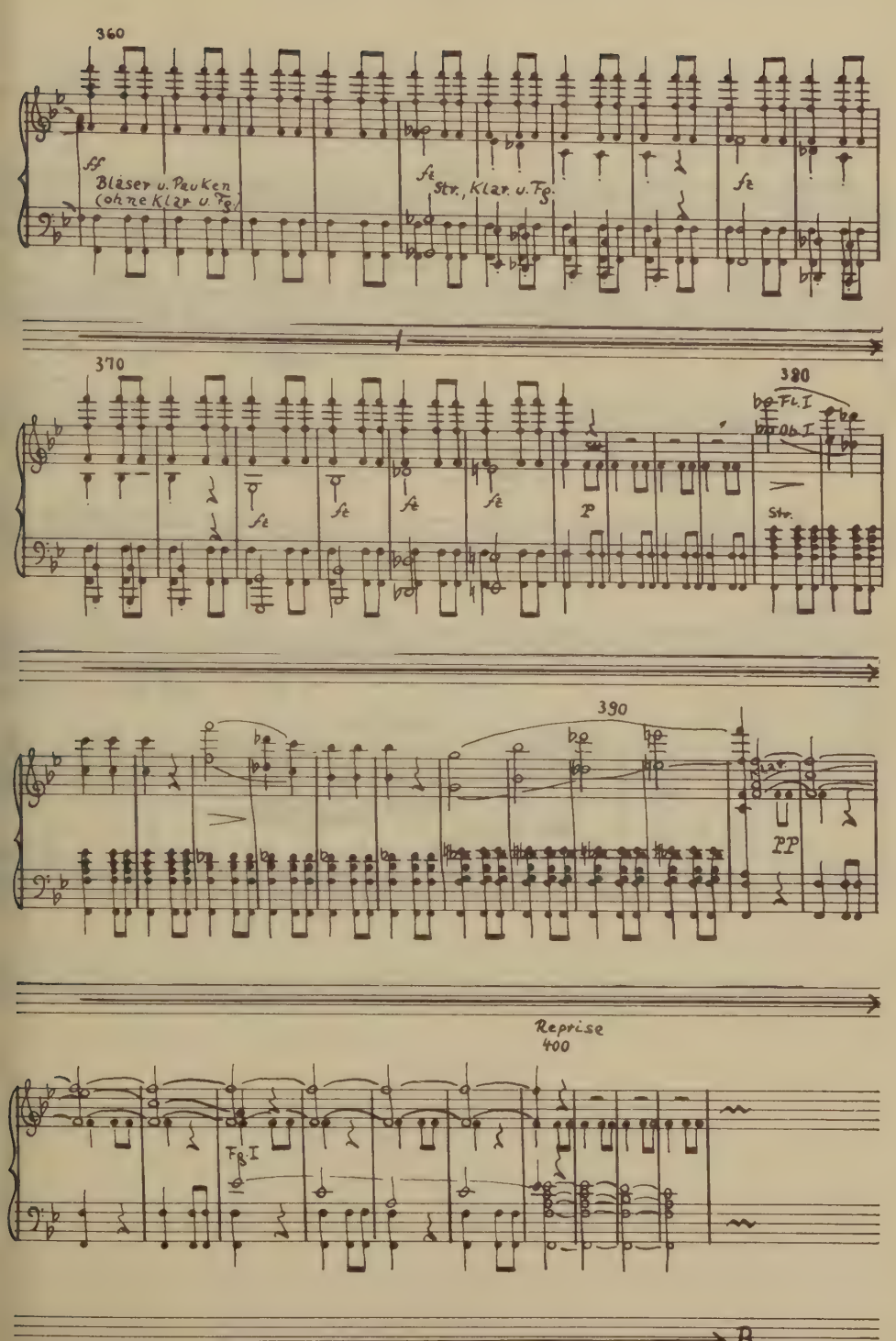
se-ros schwieg er-schrok-ken, Don Gay- se--ros floh von hin-nen; Don-na

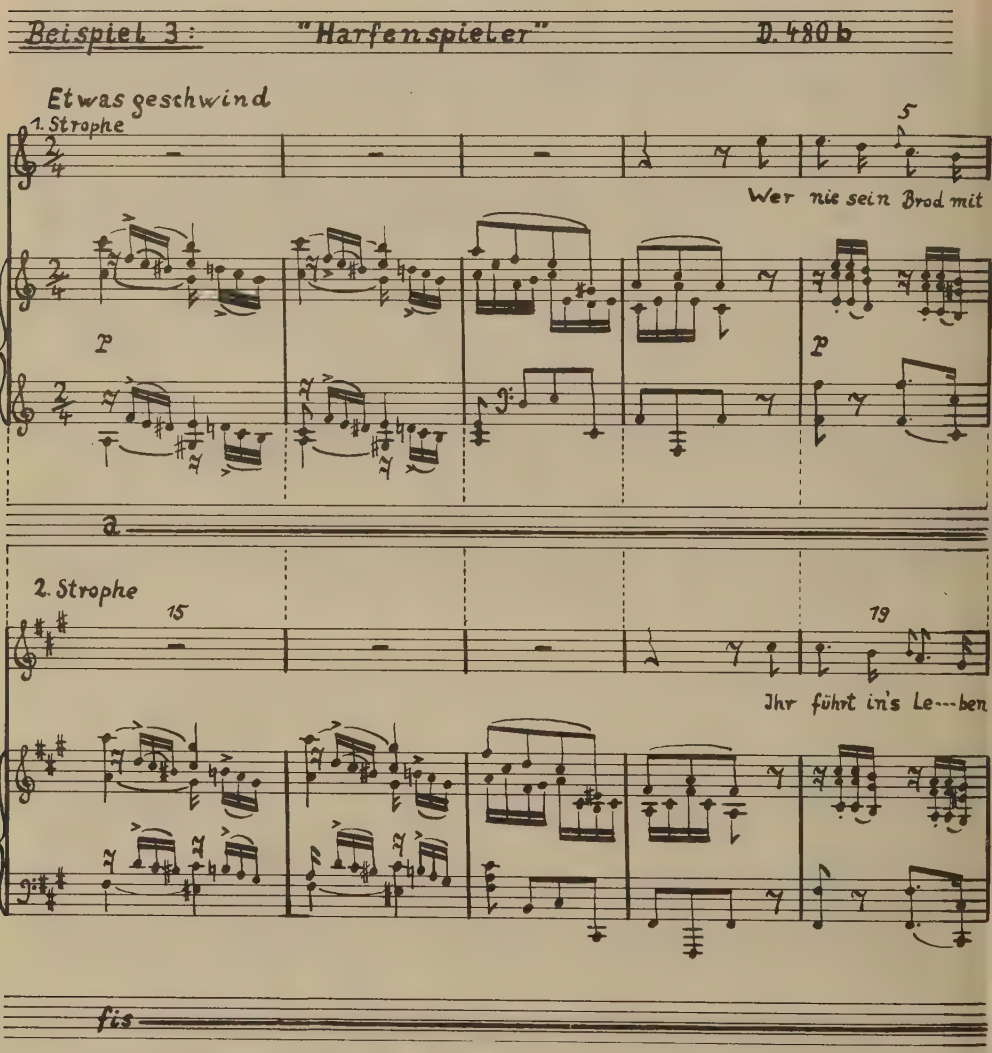

Cla-ra lenk-te be-bend zu der Burg die scheu-en Trit-te, Don-na
p
Cla- ra lenkte be-bend zu der Burg die scheu--en Trit-te.

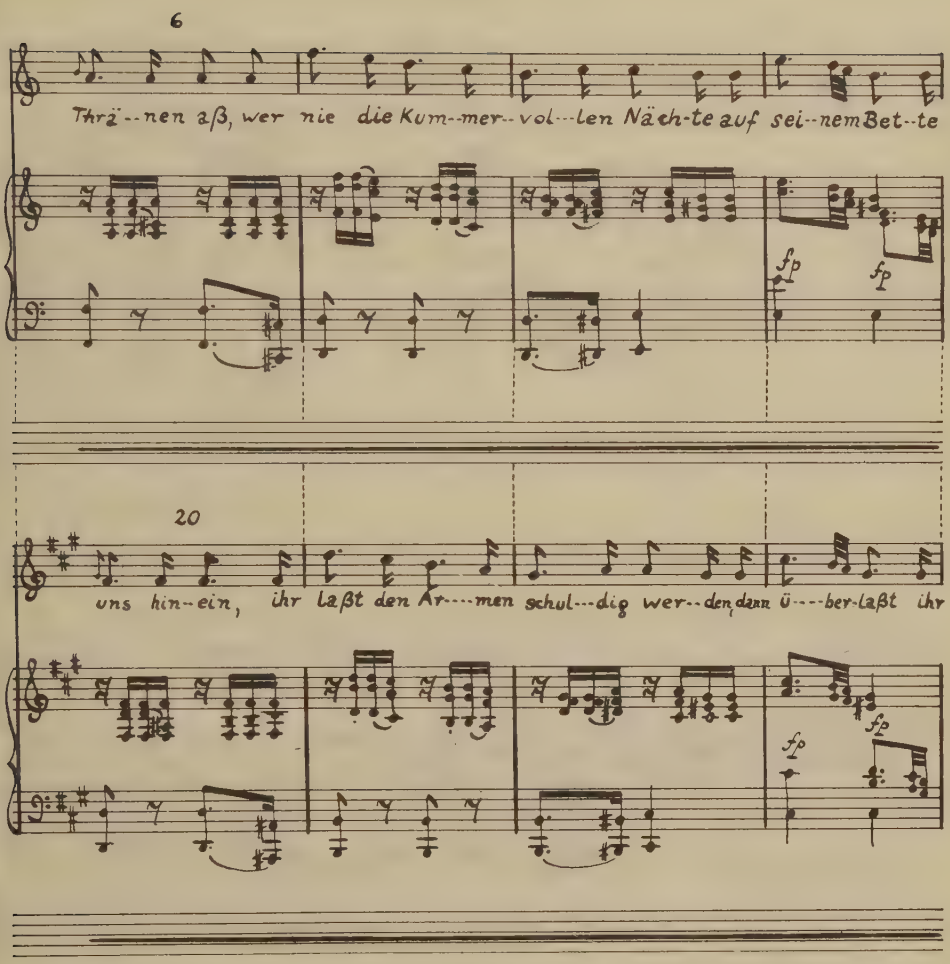
Beispiel 2:

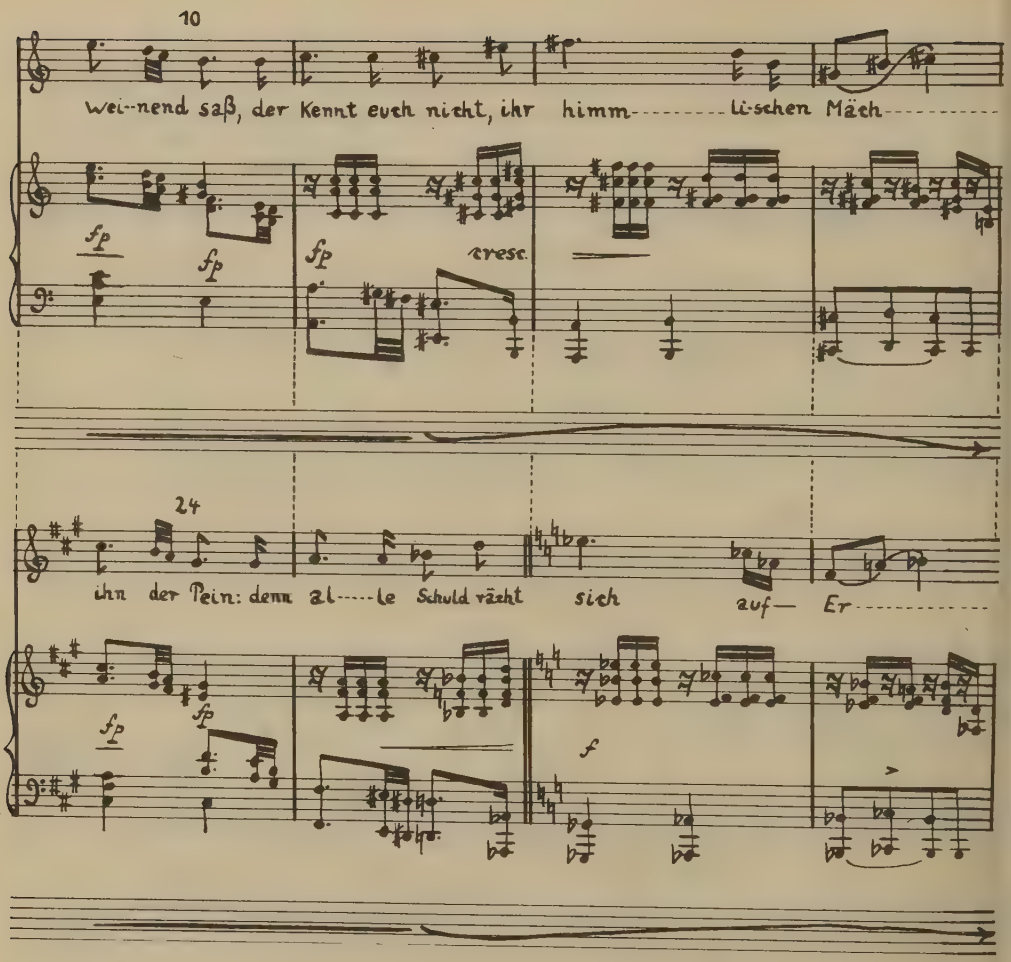

300b
310
Viol. II
Bässe, Hörner
Bratschen
F
320
Ob. II
Viol. II
Ob. I
Fl. II
330
Des ≈ Cis
340
Viol. II
Viol. I
350
Bratschen
Hörner
Klar. II
Fg. I
Fg. II
A

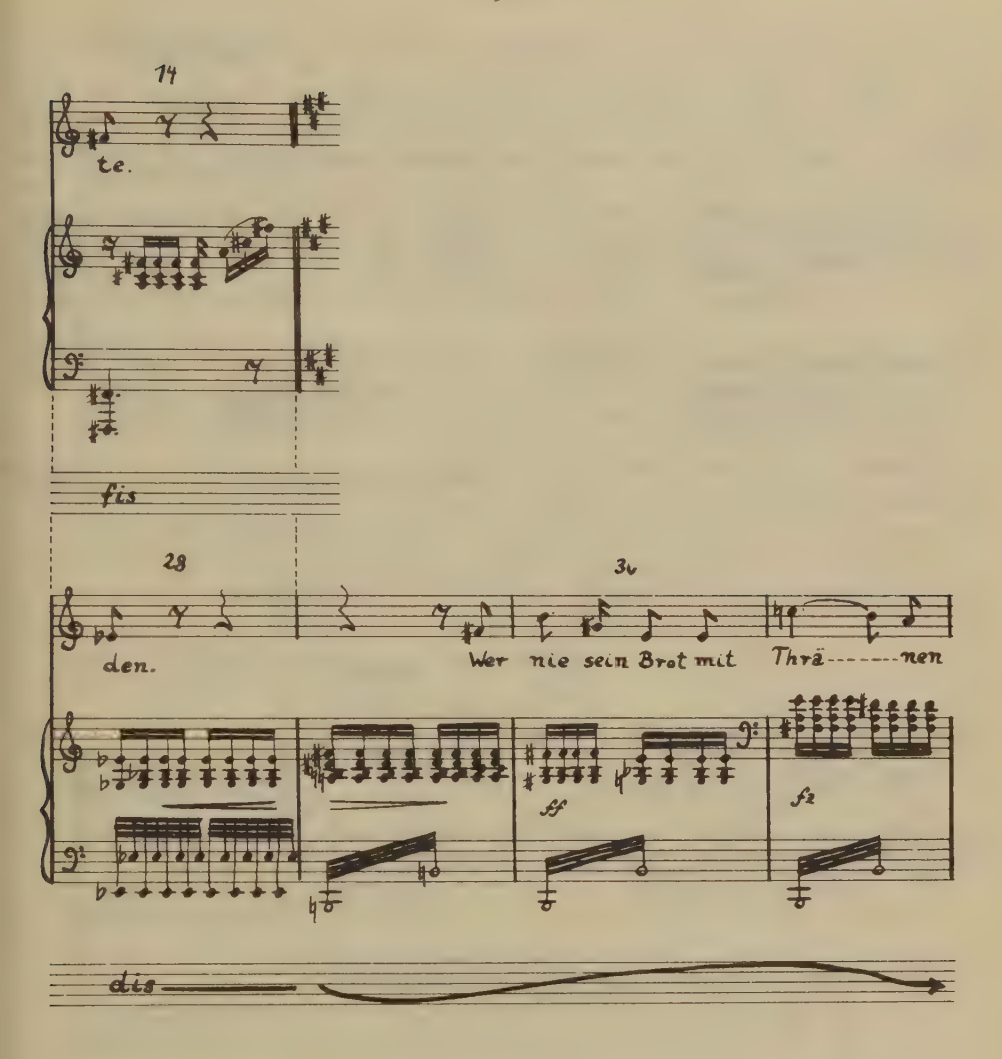

311
Viol. I
Des
331
Fl. I
Viol. I u. II
cresc.
A
351
F

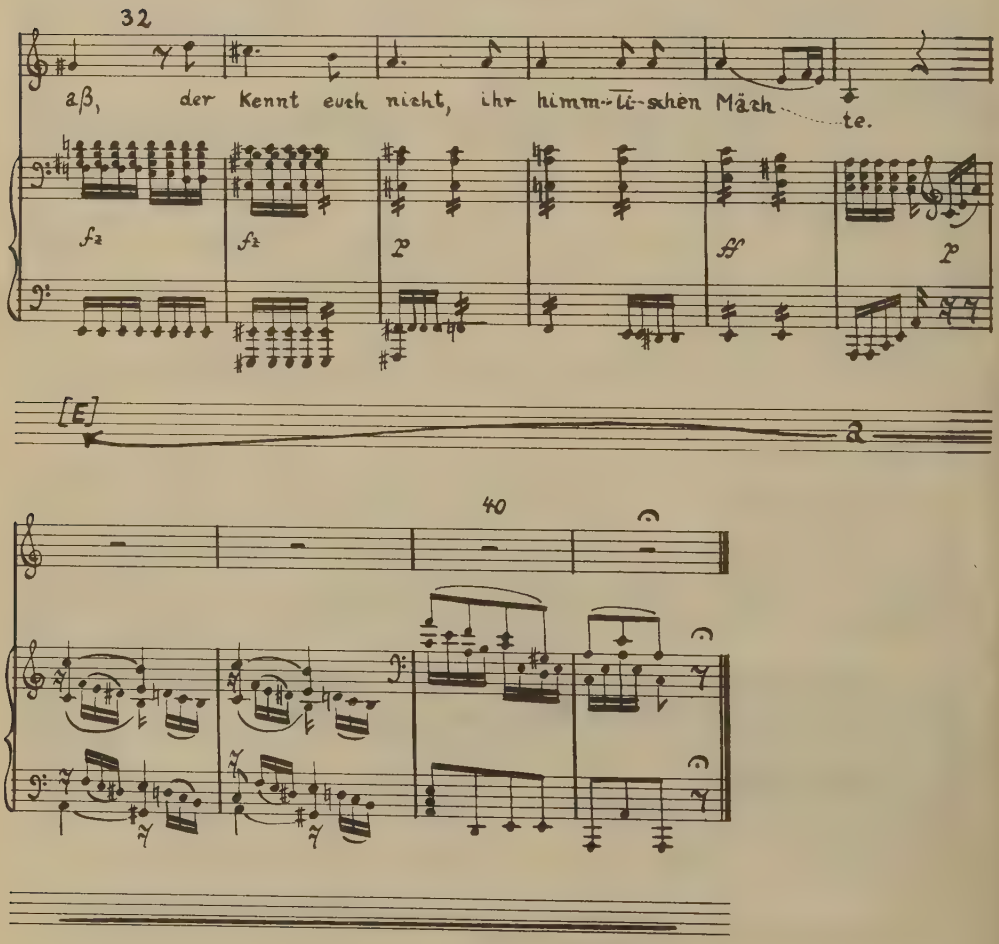

360
ff
Bläser u. Pauken
(ohne Klar. u. Fg.)
fz
Str., Klar. u. Fg.
fz
370
fz
fz
fz
fz
p
380
Fl. I
Ob. I
Str.
390
pp
Reprise
400
Fg. I

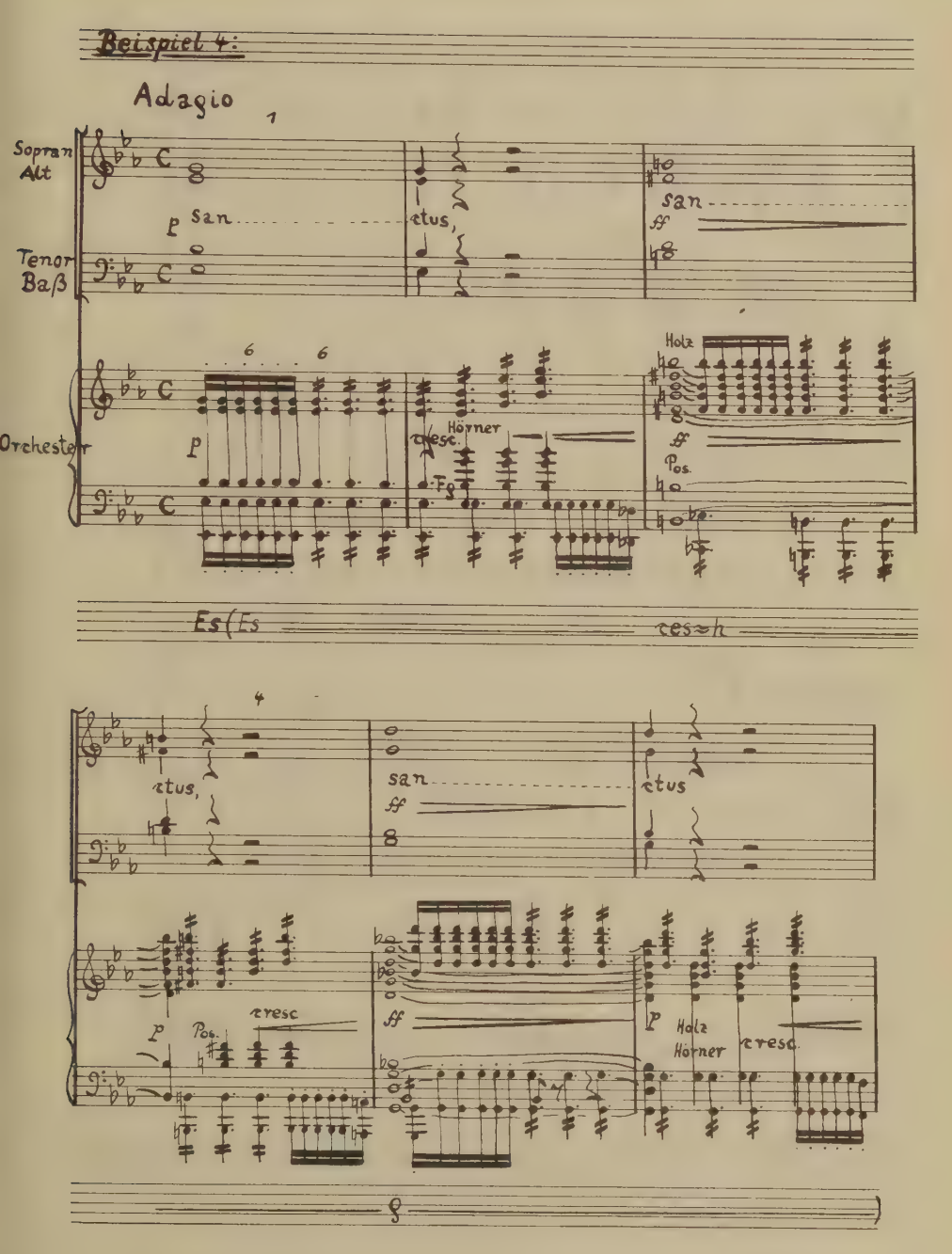

Beispiel 3: "Harfenspieler" D. 480 b
Etwas geschwind
1. Strophe
5
Wer nie sein Brod mit
p
p
a
2. Strophe
15
19
Ihr führt in's Le---ben
fis


6
Thrä--nen aß, wer nie die Kum--mer--vol---len Näch-te auf sei--nem Bet--te
fp
fp
20
uns hin--ein, ihr laßt den Ar----men schul---dig wer--den, dann ü----ber-laßt ihr
fp
fp


10
wei--nend saß, der Kennt euch nicht, ihr himm--------li-schen Mäch--------
fp
fp
fp
cresc.
24
ihn der Pein: denn al-----le Schuld rächt sich auf— Er--------
fp
fp
f


14
te.
fis
28
den.
31
Wer nie sein Brot mit Thrä------nen
ff
fz
dis


32
aß, der Kennt euch nicht, ihr himm-li-schen Mäch-te.
fz
fz
p
ff
p
[E]
40


Beispiel 4:
Adagio
Sopran
Alt
Tenor
Baß
Orchester
p
san
ctus,
ff
Holz
Hörner
cresc.
Pos.
Es(Es
ces=h
cresc
Holz
Hörner

7

fff

Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth!

Tutti

fff

es

Beispiel 5

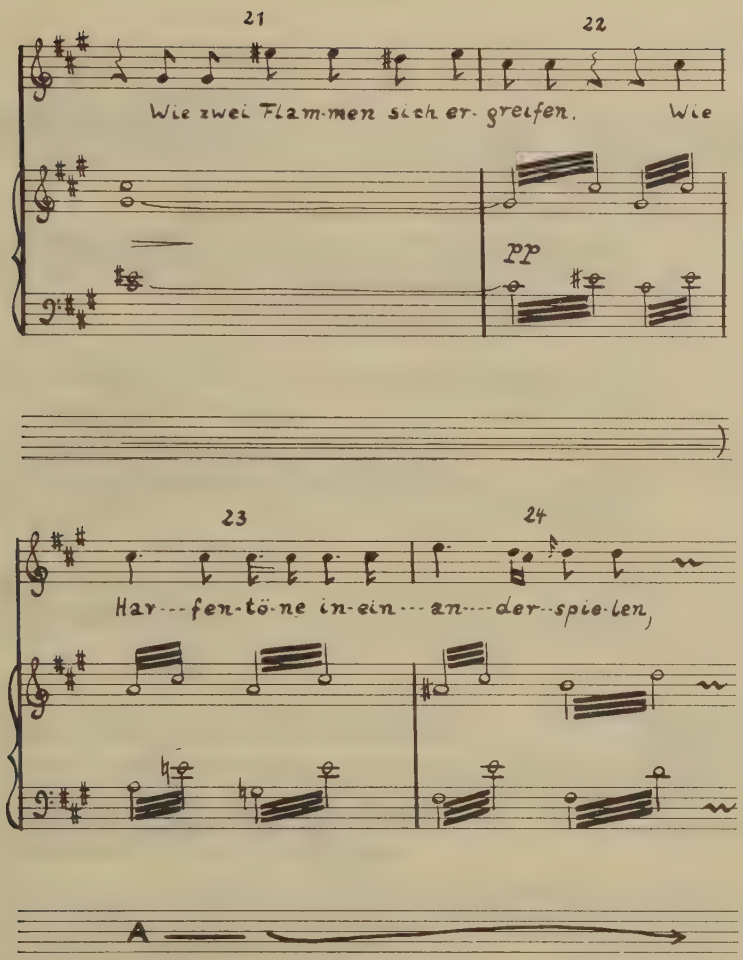
Recitativo

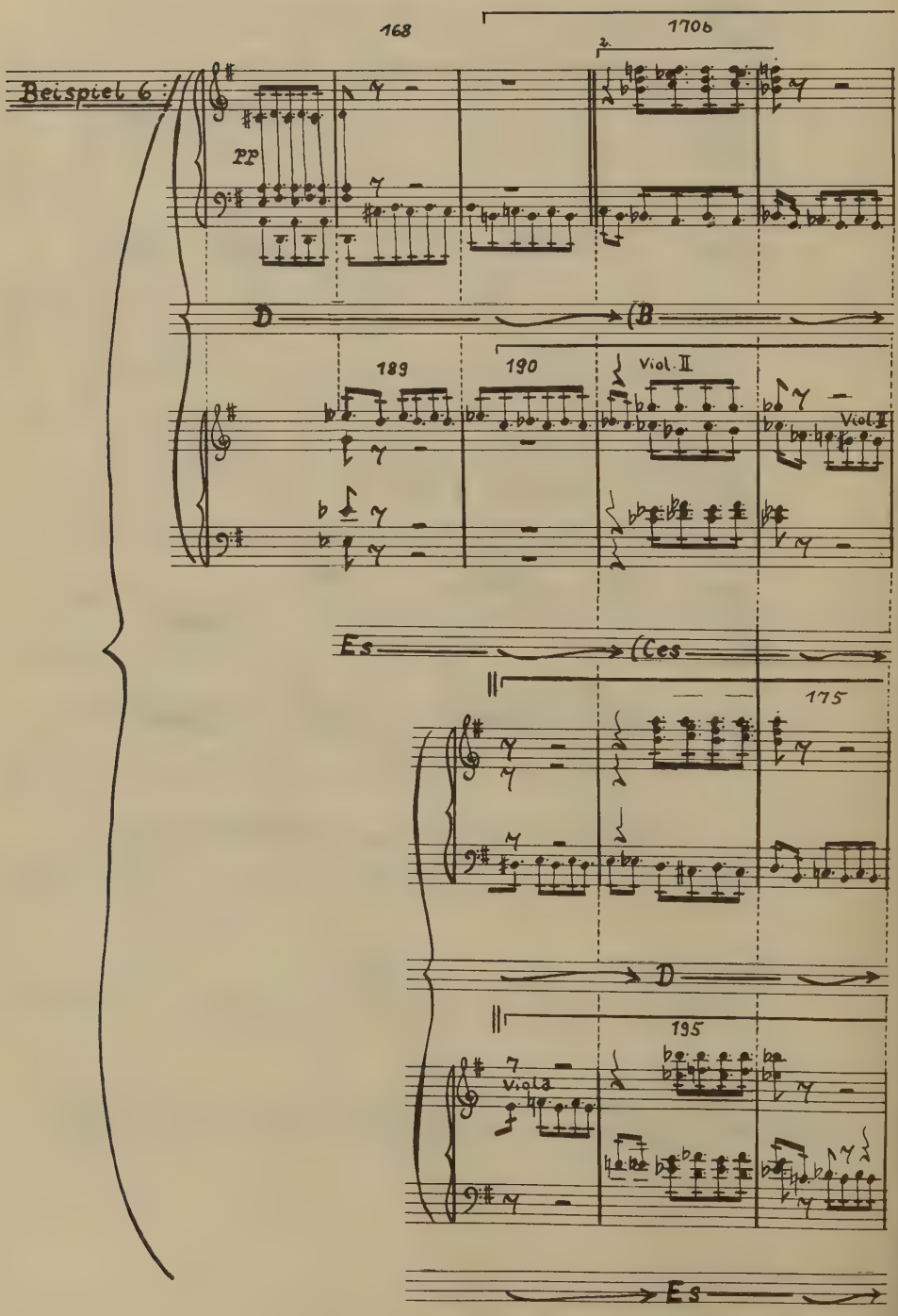
19 20

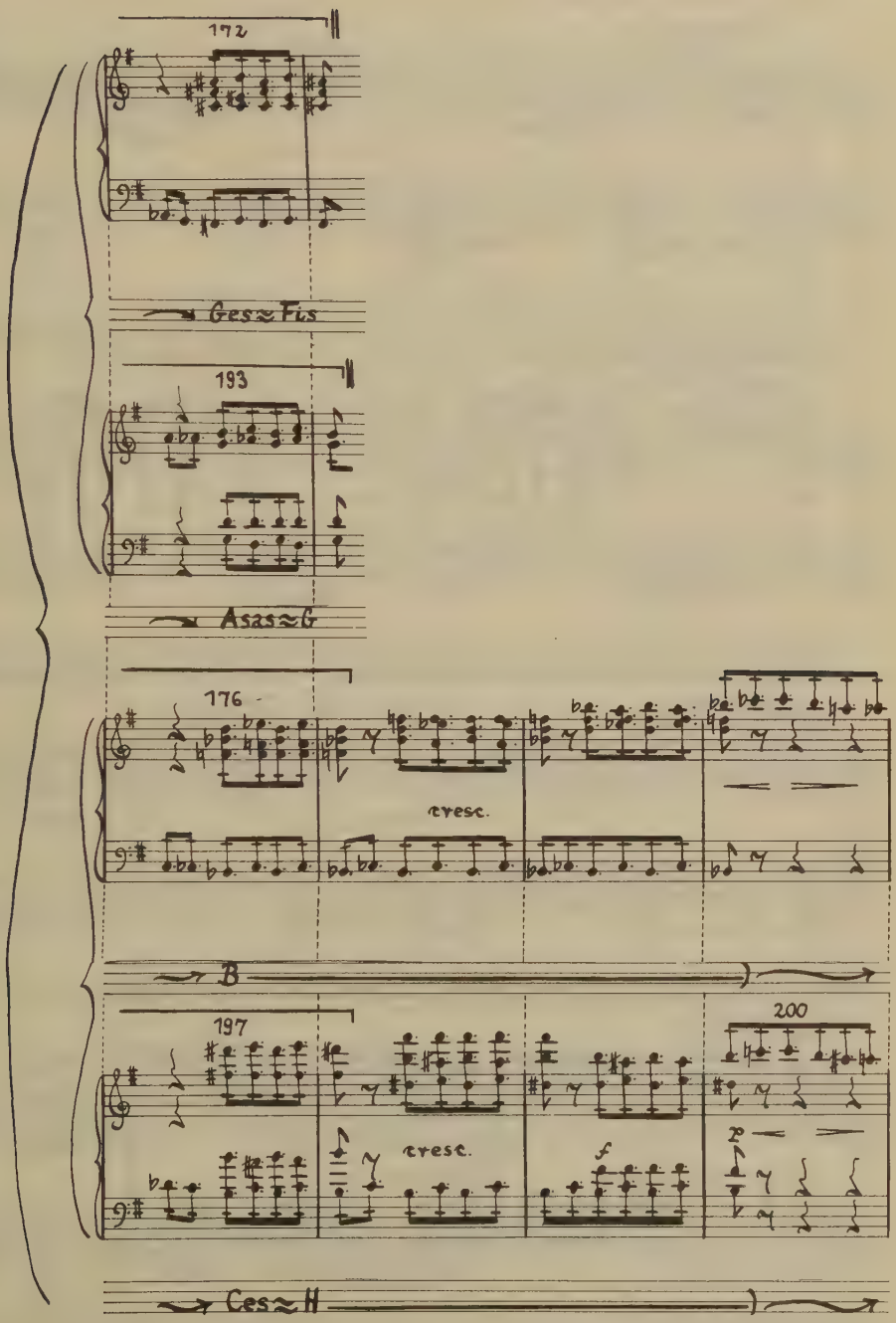
Sei-ne Küs-se pa-ra-die-sisch Füh-len!

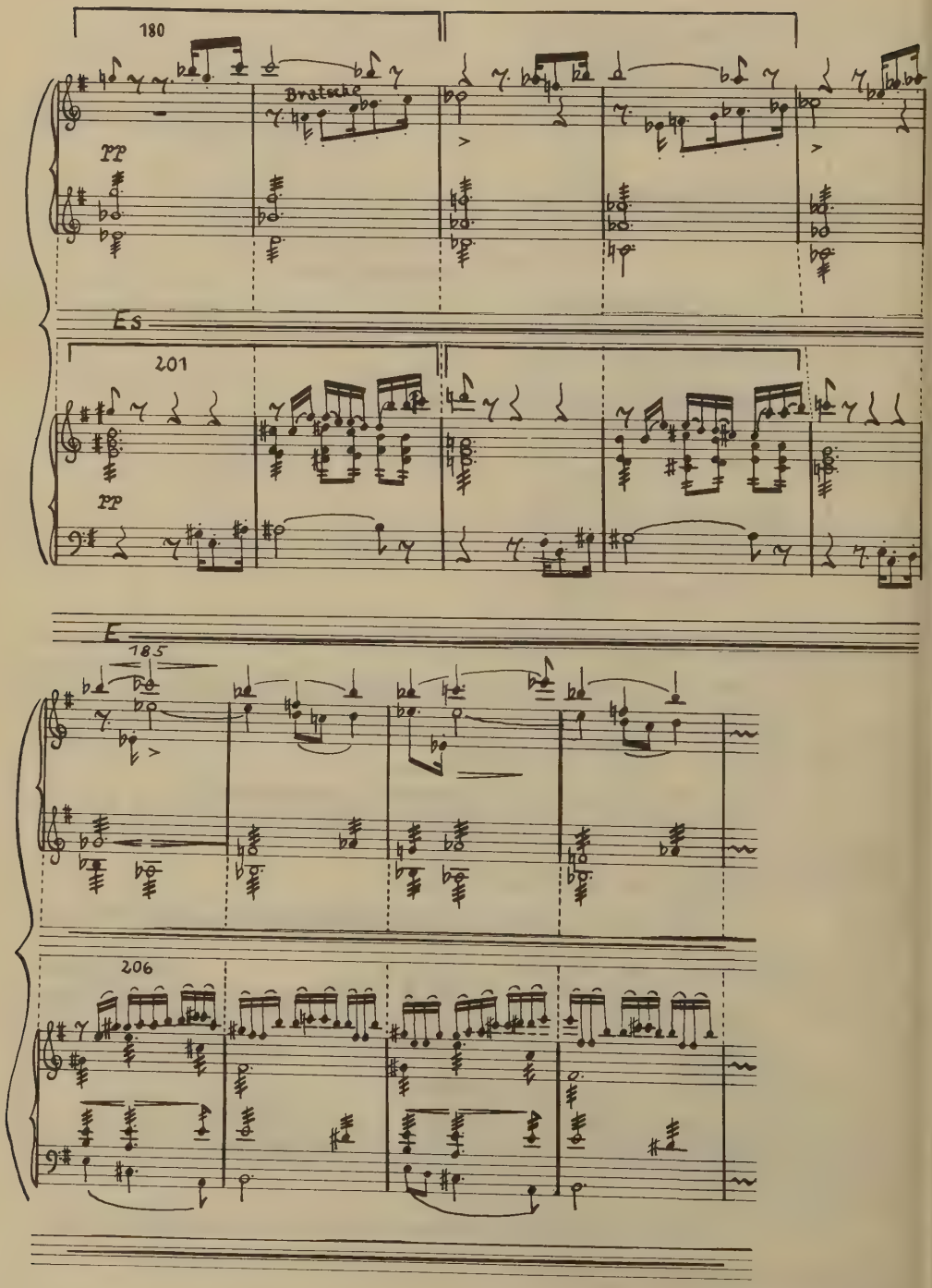
p f ff

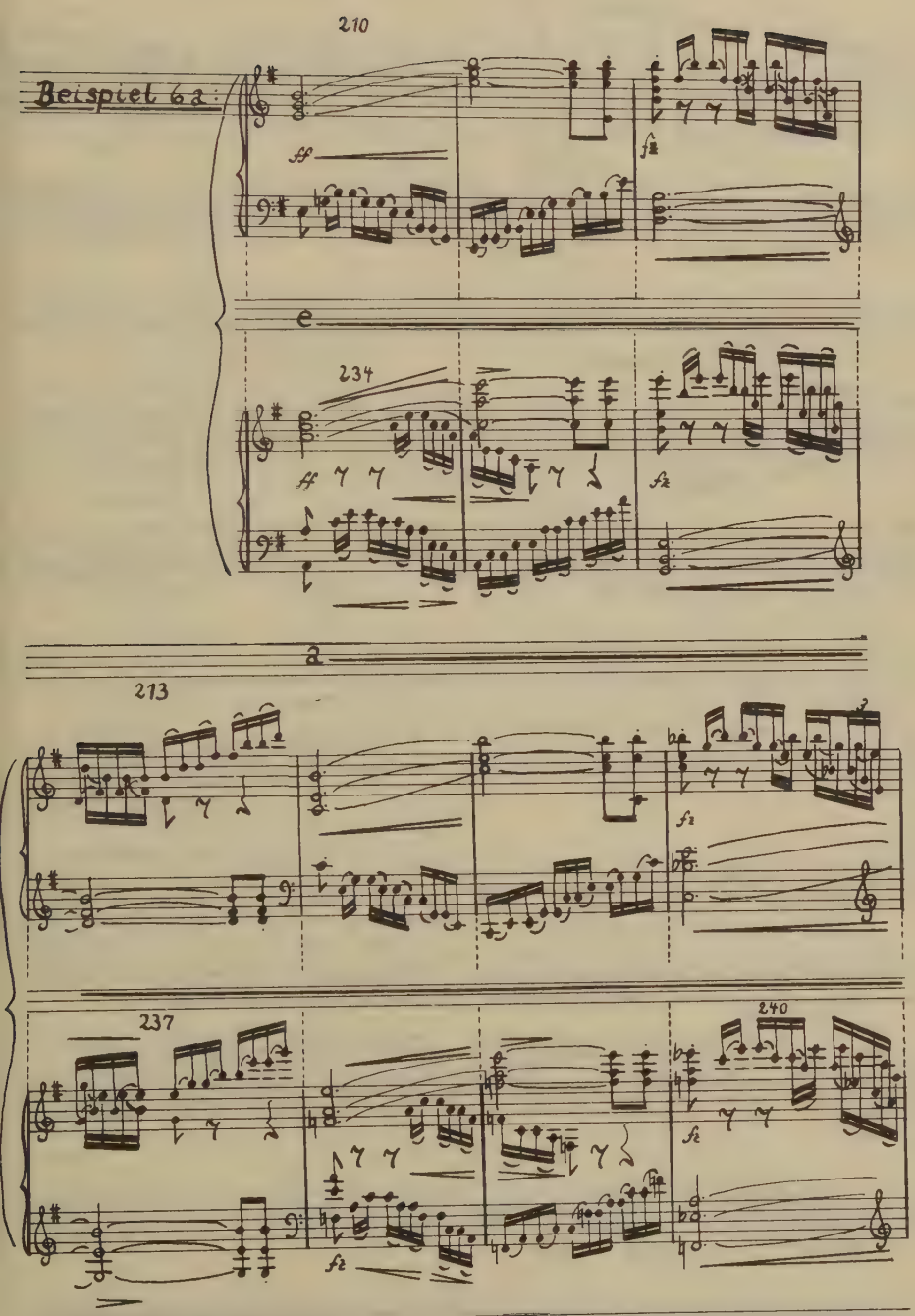
a(a F Desz Cis

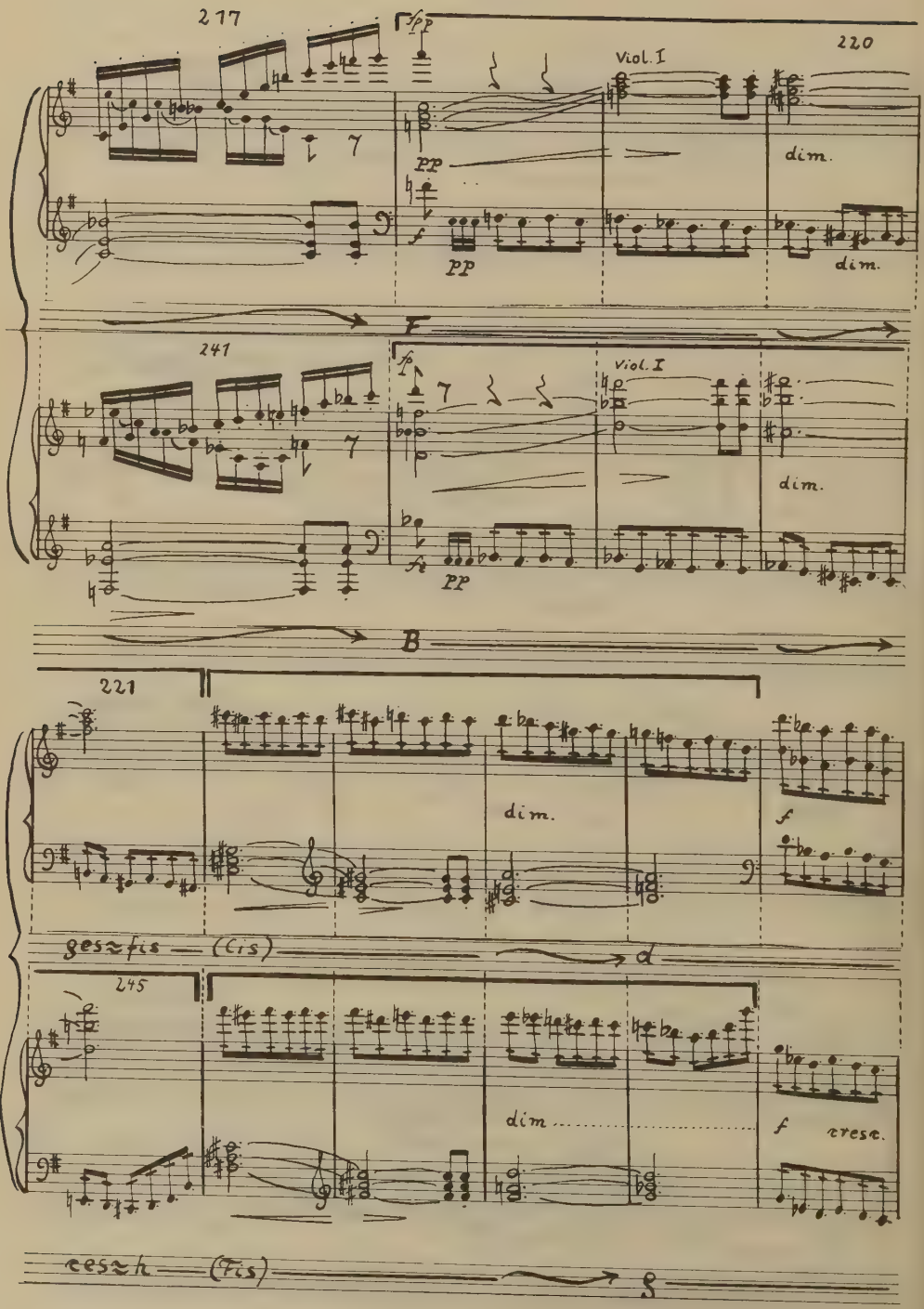

21
22
Wie zwei Flam-men sich er- greifen. Wie
pp
23
24
Har---fen-tö-ne in-ein---an----der--spie-len,
A

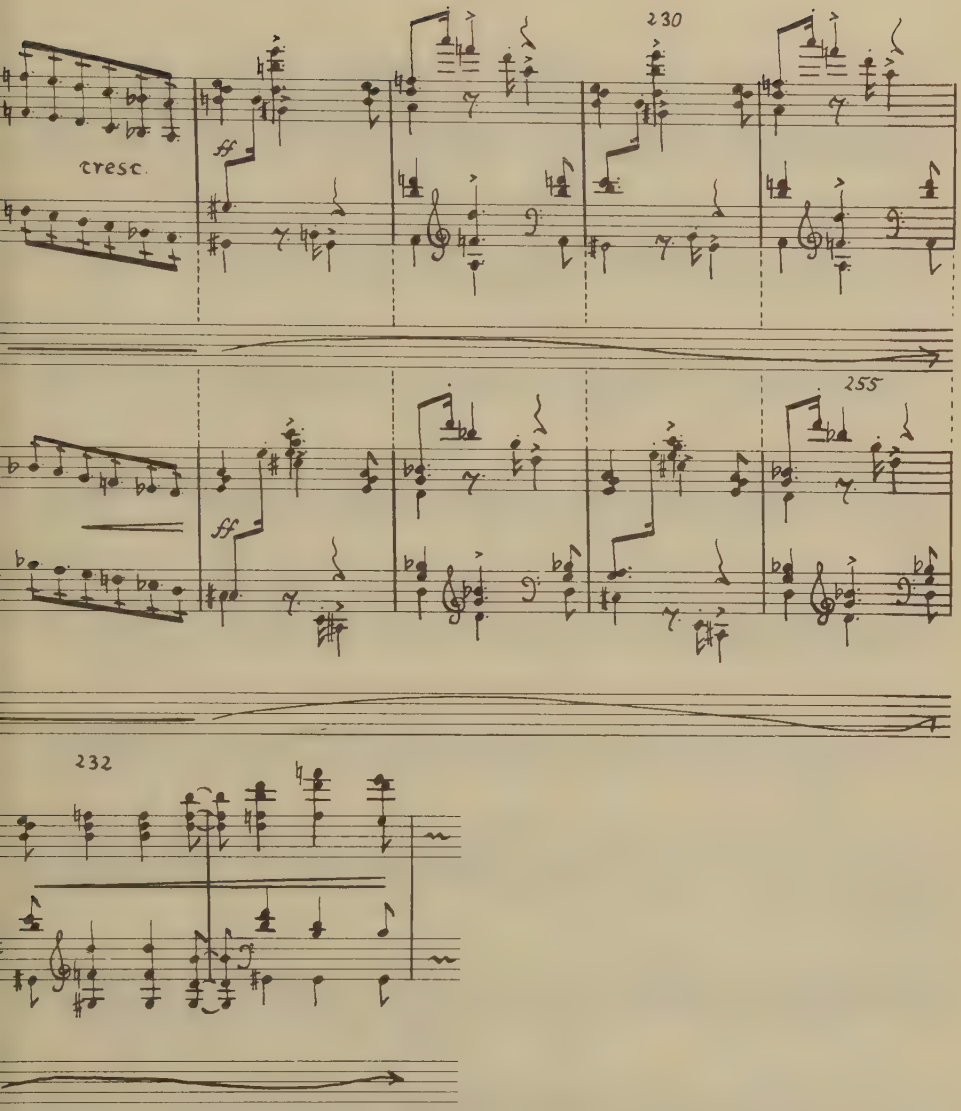

Beispiel 6
168
170b
pp
D
(B
189
190
Viol. II
Viol. I
Es
(Ces
175
D
195
Viola
Es

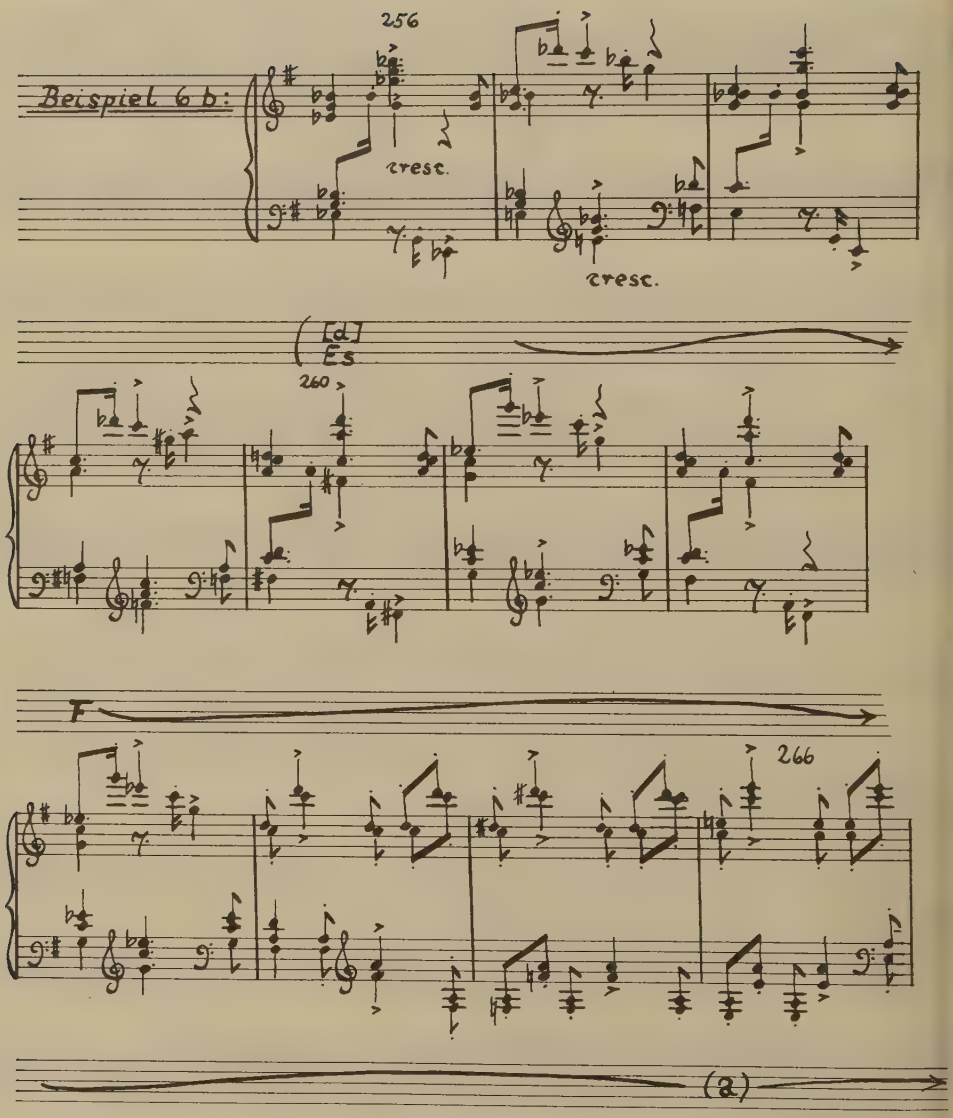

172
Ges≈Fis
193
Asas≈G
176
cresc.
B
197
cresc.
f
200
Ces≈H

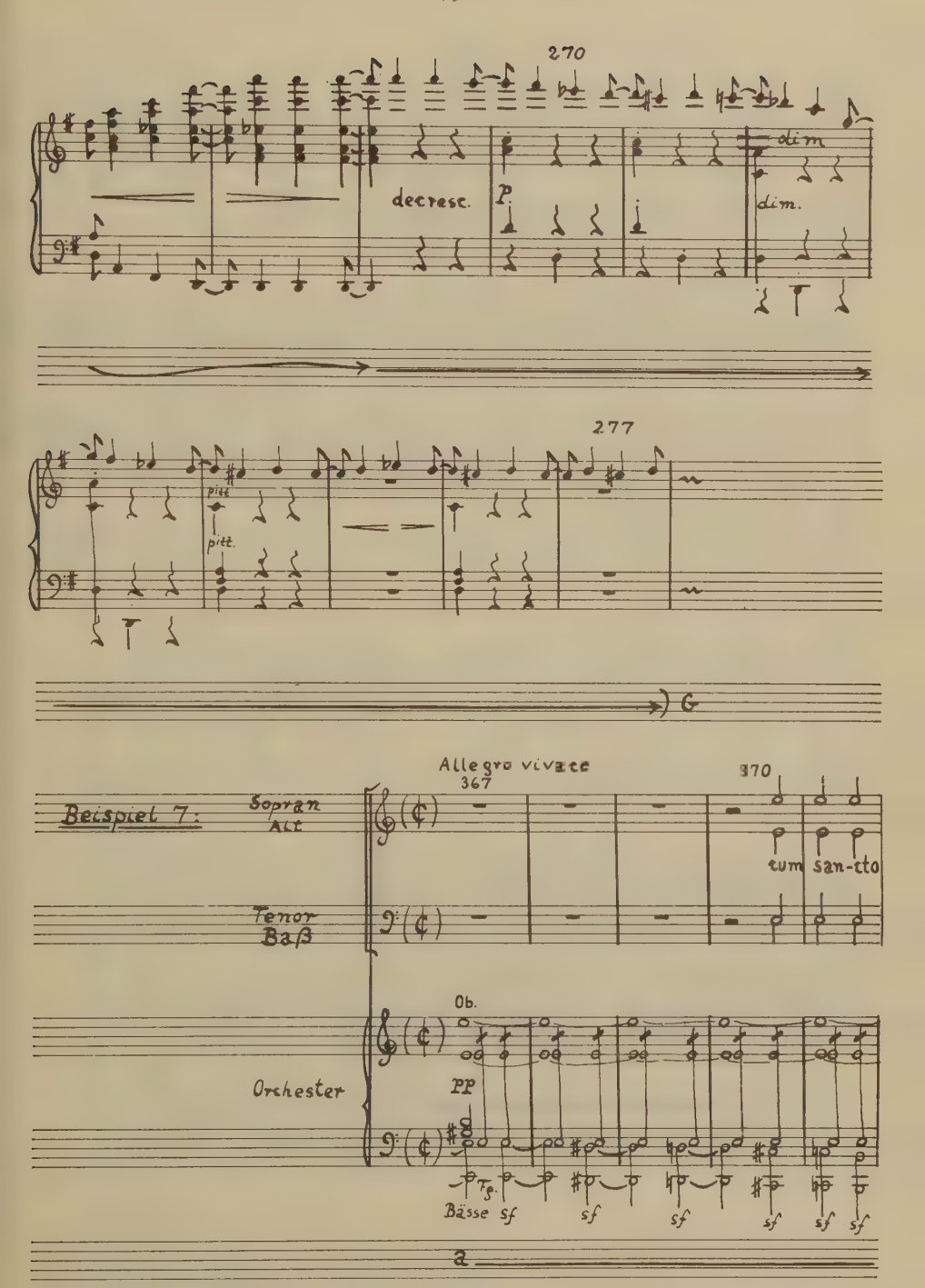

180
Bratsche
pp
Es
201
pp
E
185
206

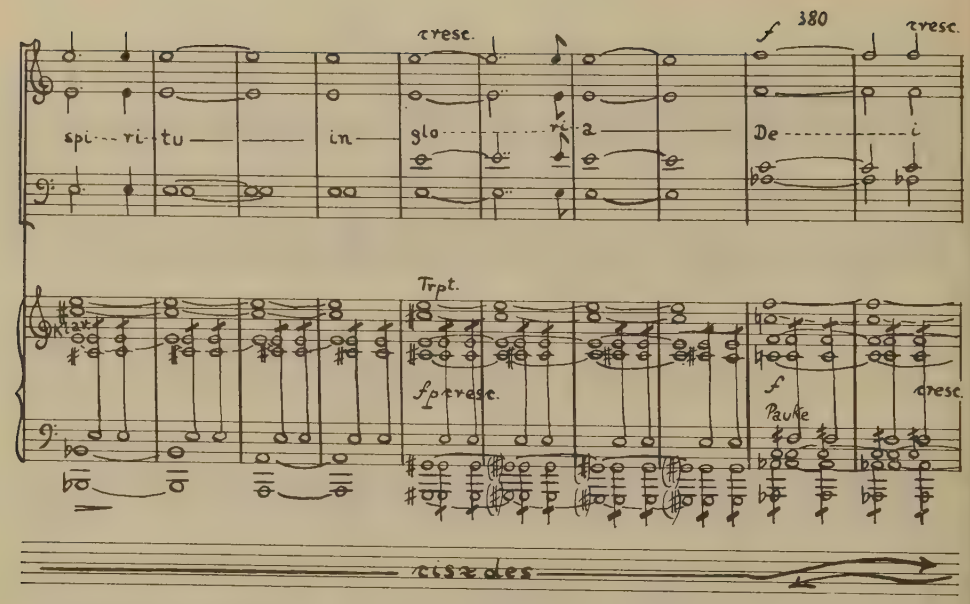

Beispiel 62:
210
ff
fz
e
234
ff
fz
a
213
fz
237
fz
240
fz

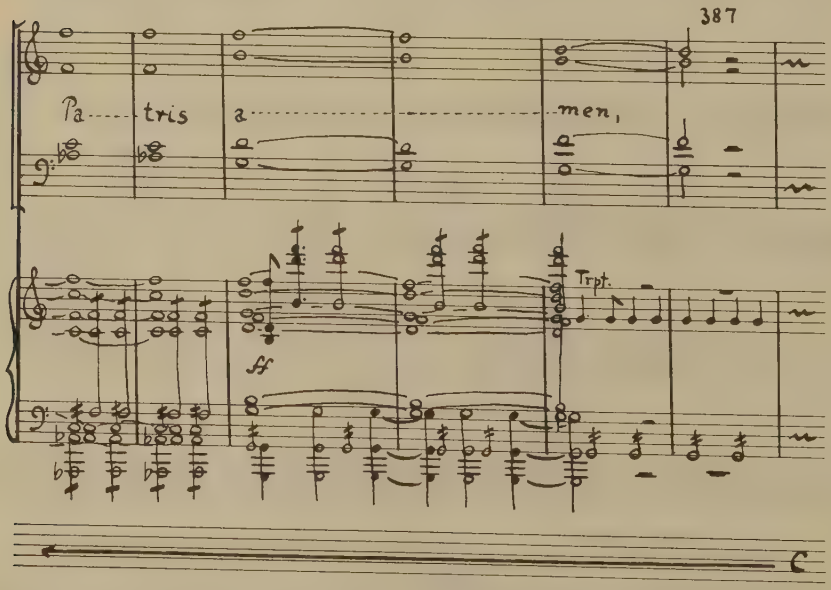

217
220
Viol. I
pp
dim.
f
pp
dim.
F
241
Viol. I
dim.
pp
B
221
dim.
f
ges≈fis — (Cis)
d
245
dim
f
cresc.
ces≈h — (Fis)
g

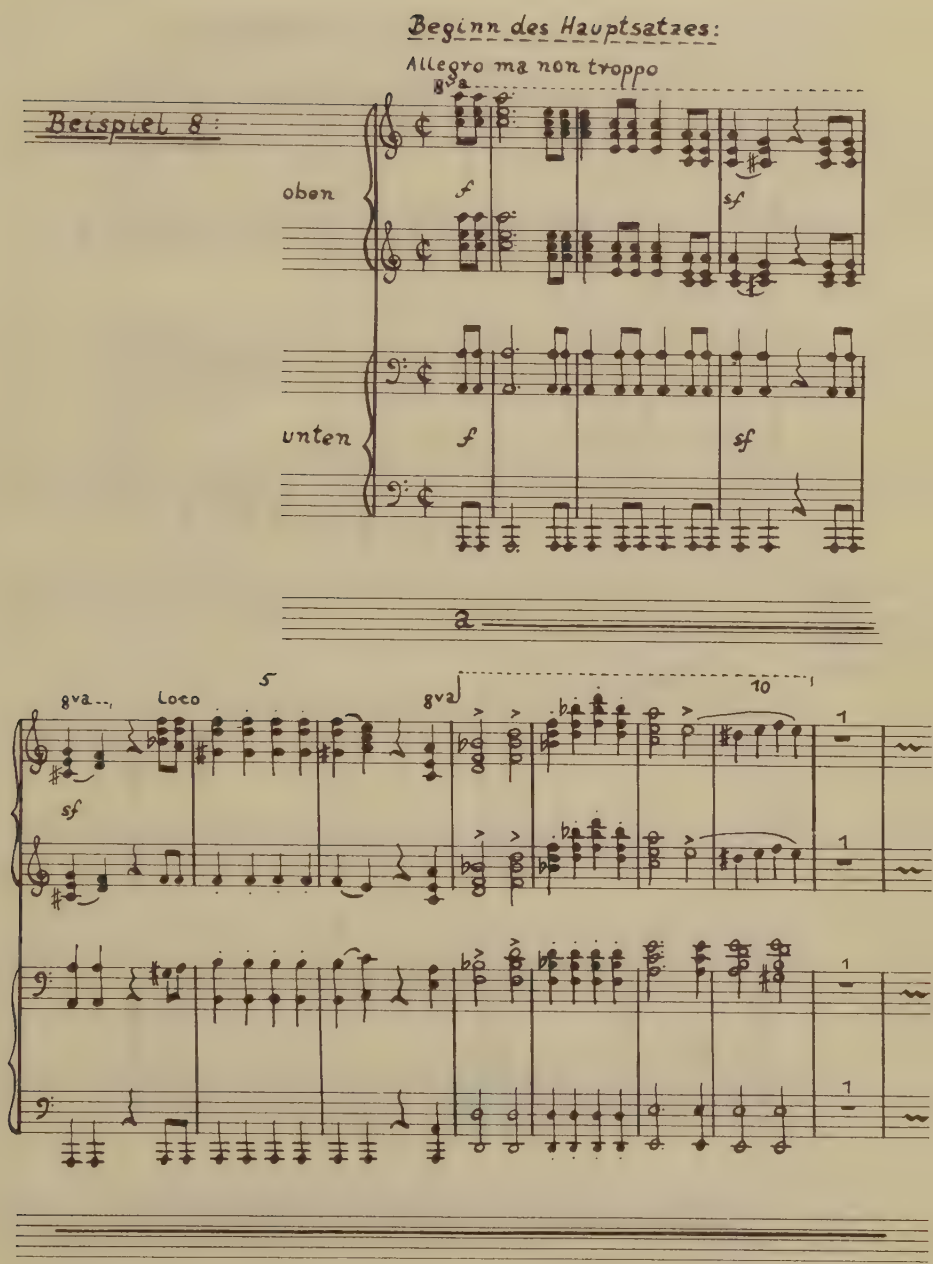

230
cresc.
ff
255
ff
232


Beispiel 6 b:
256
cresc.
cresc.
[d]
Es
260
F
266
(2)

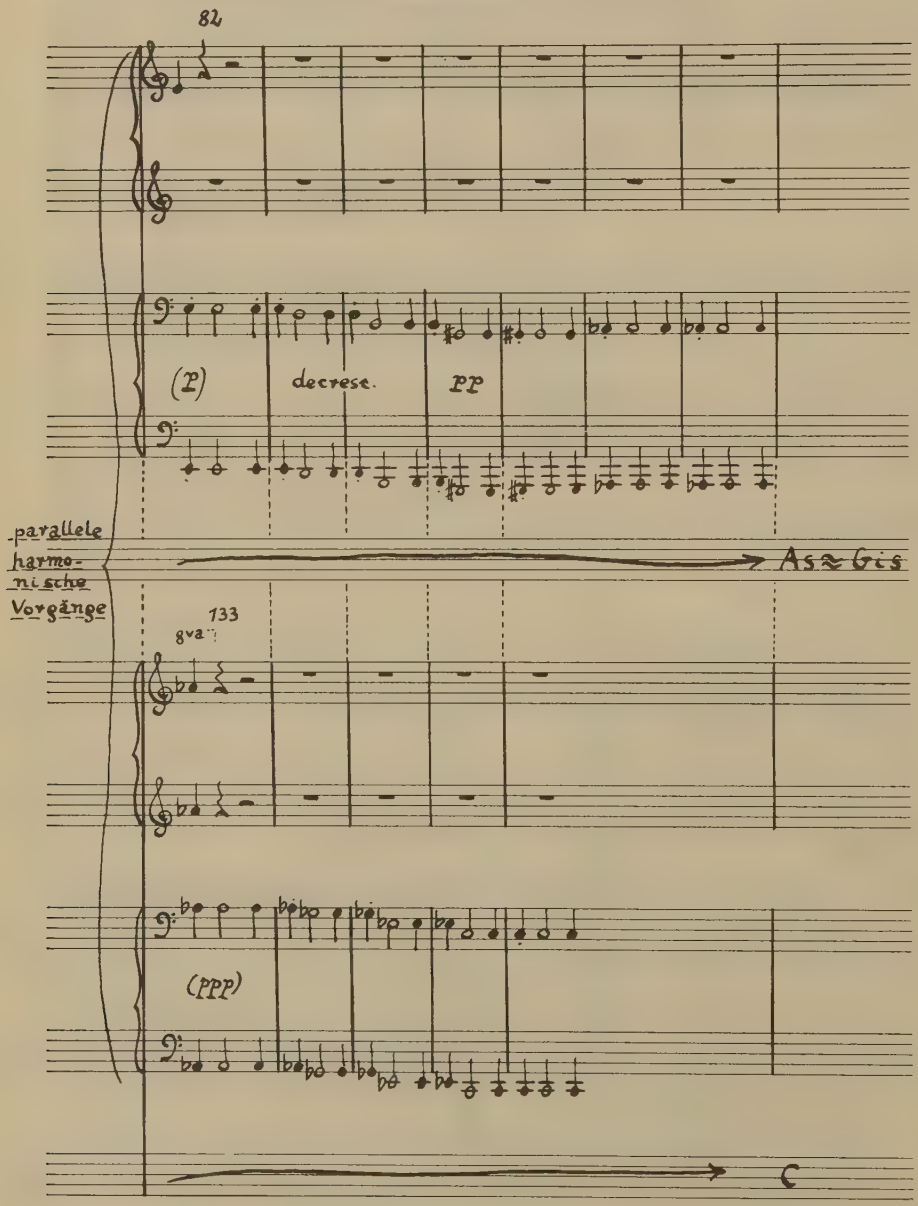

270
decresc.
P
dim
dim.
277
pitt.
pitt.
G
Allegro vivace
367
370
Beispiel 7:
Sopran
Alt
tum san-cto
Tenor
Baß
Ob.
Orchester
pp
Tg.
Bässe
sf
sf
sf
sf
sf
sf
a

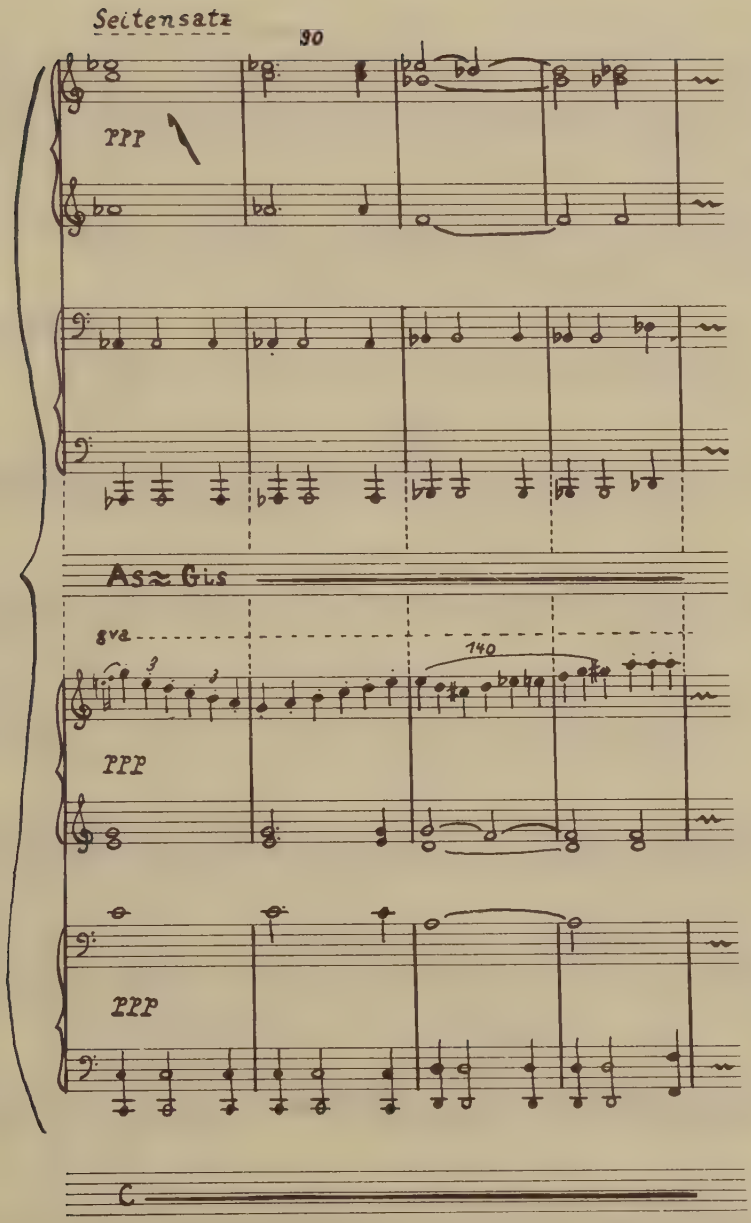

380
cresc.
f
cresc.
spi ri tu in glo ri a De i
Trpt.
Klar.
fp cresc.
f
Pauke
cresc.
cis x des


387
Pa tris a men,
Trpt.
ff

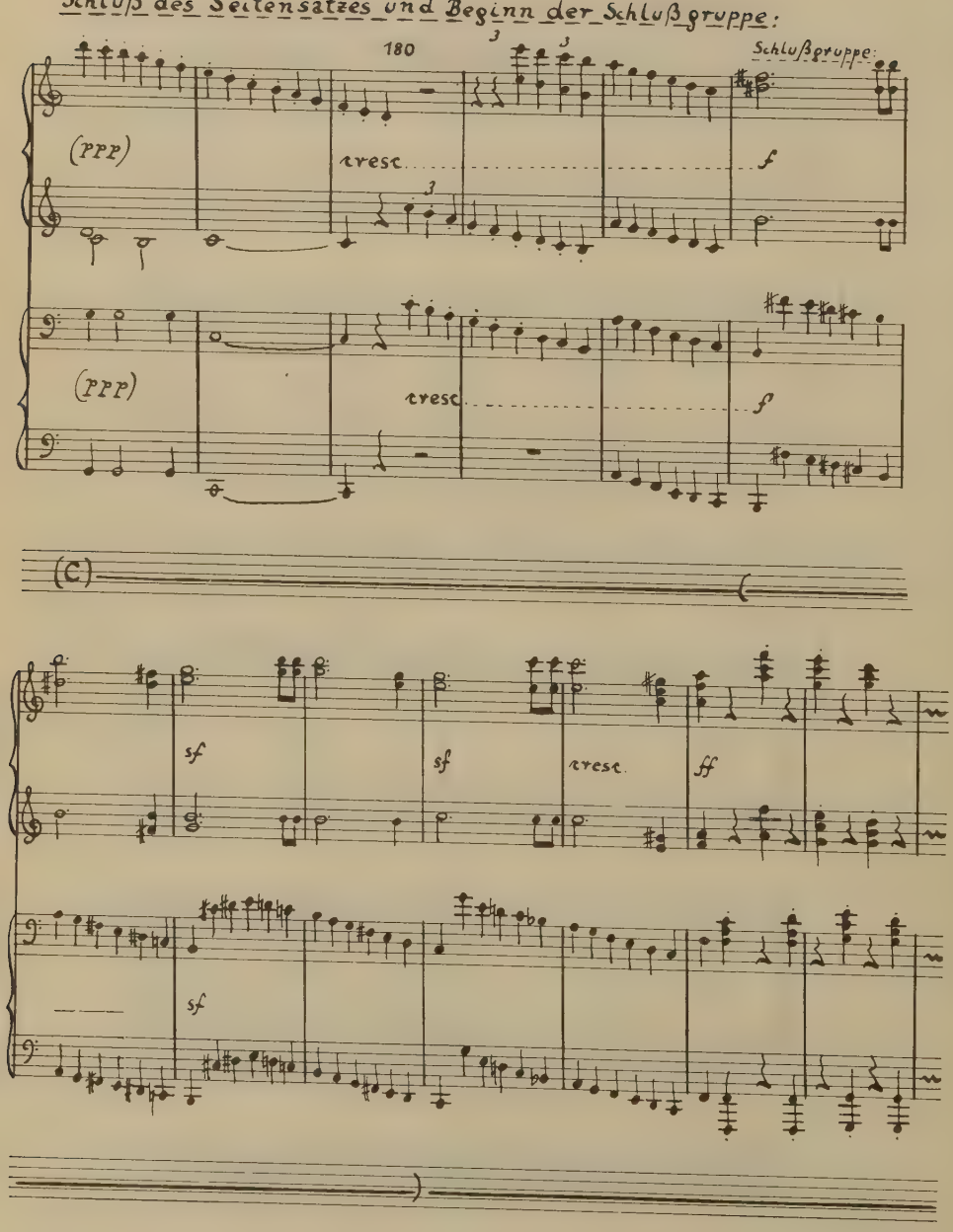

Beginn des Hauptsatzes:
Allegro ma non troppo
Beispiel 8:
8va
oben
f
sf
unten
f
sf
a
8va
loco
5
8va
10
1
sf

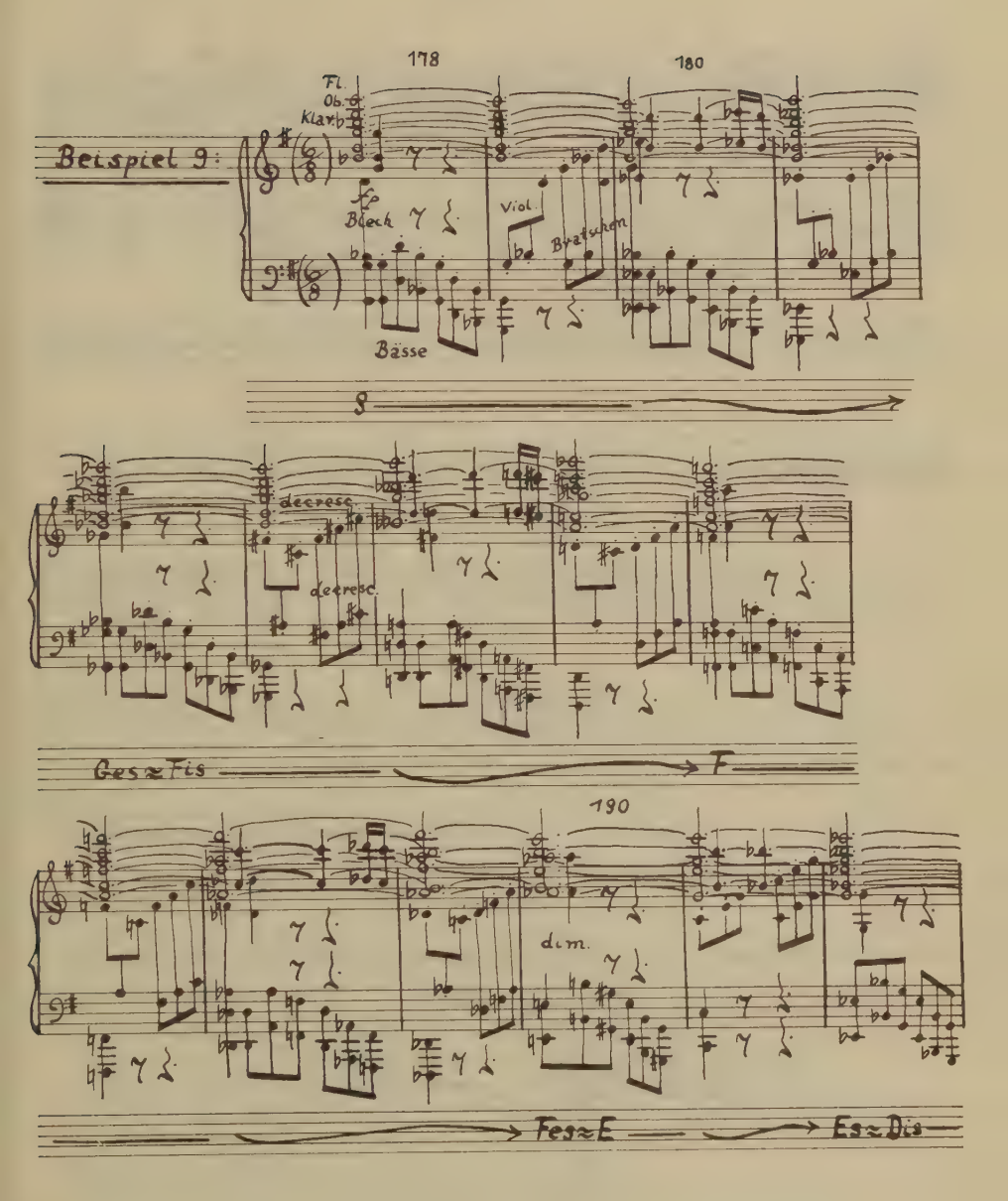
Überleitung zum Seitensatz und dessen Beginn:

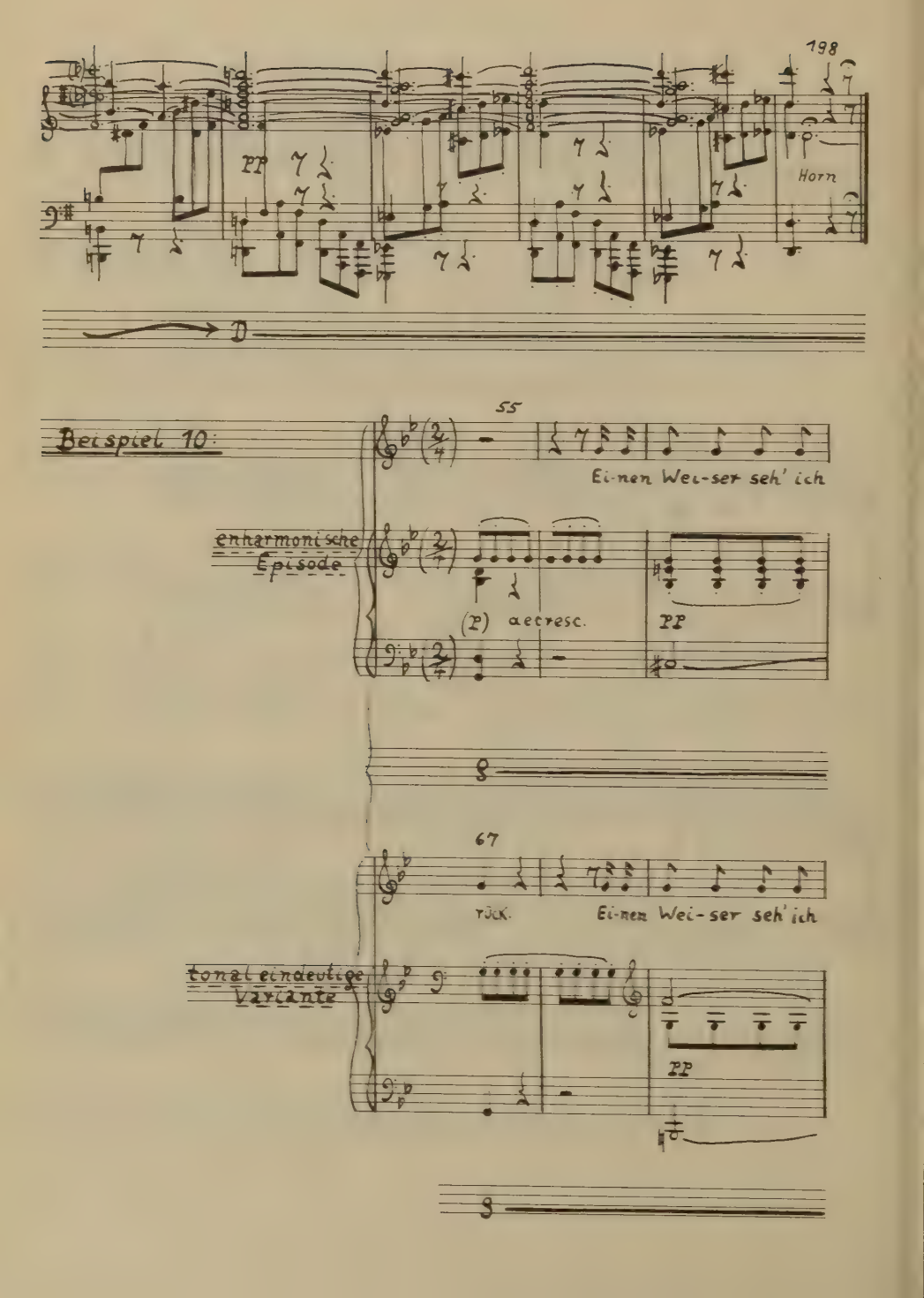


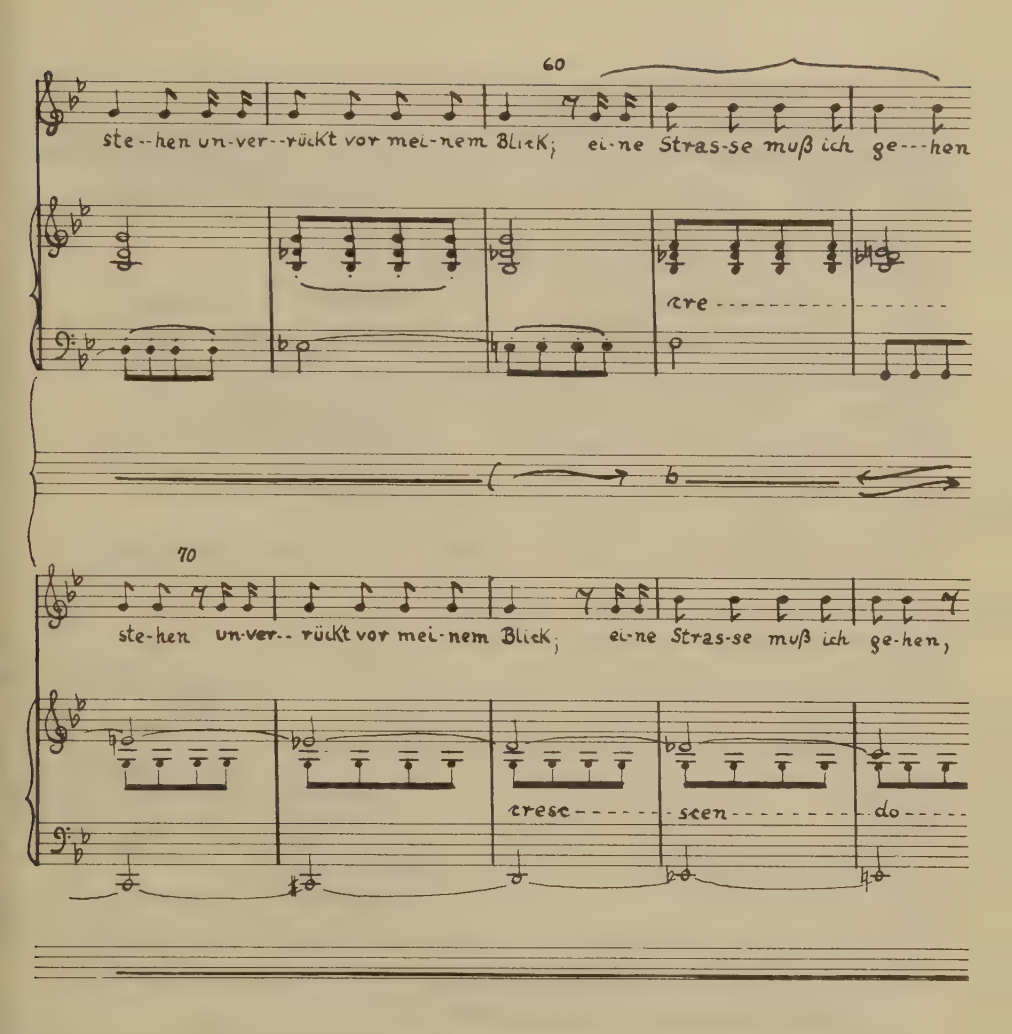

Seitensatz
90
ppp
As≈Gis
8va
140
ppp
ppp

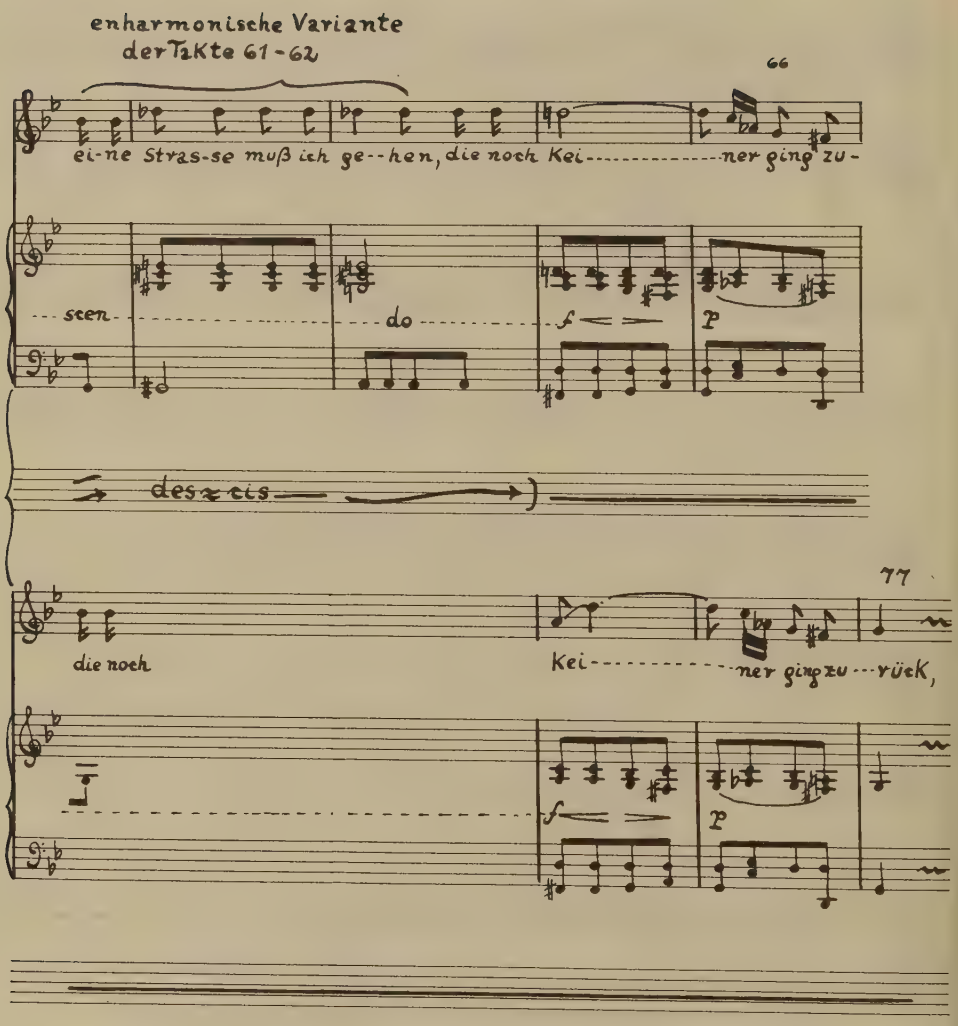
Schluß des Seitensatzes und Beginn der Schlußgruppe:

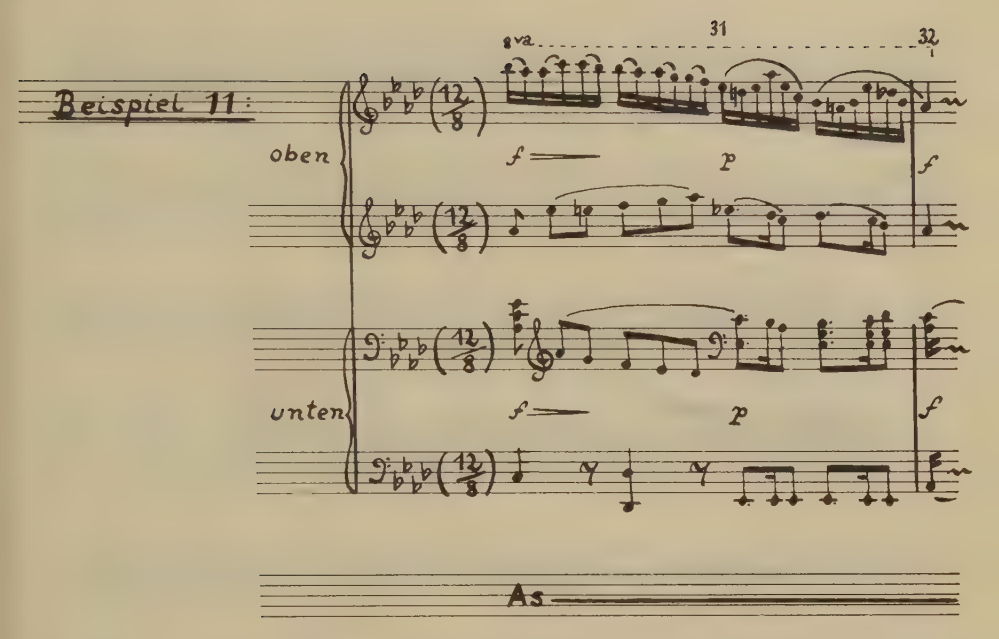


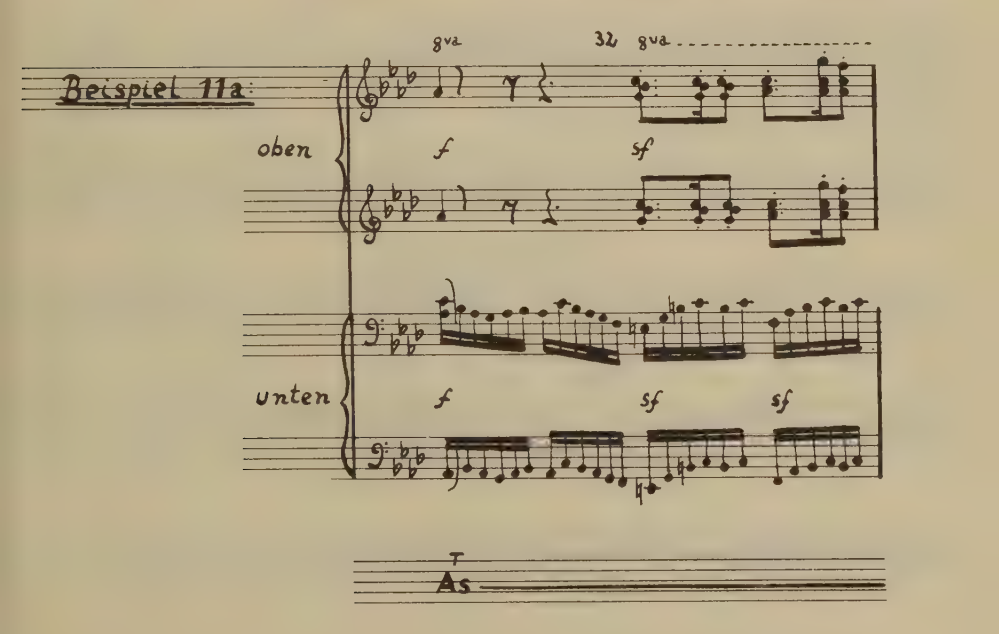

178
180
Fl.
Ob.
Klar.
Beispiel 9:
fp
Blech
Viol.
Bratschen
Bässe
decresc.
decresc.
Ges ≈ Fis
F
190
dim.
Fes ≈ E
Es ≈ Dis

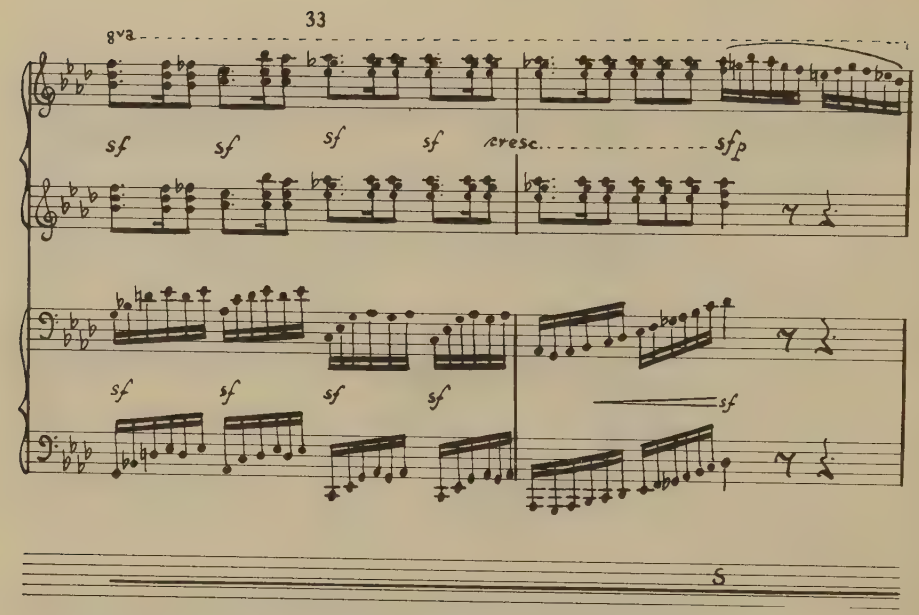

198
pp
Horn
Beispiel 10:
55
Ei-nen Wei-ser seh' ich
enharmonische Episode
(p) accresc.
pp
67
rück.
Ei-nen Wei-ser seh' ich
tonal eindeutige Variante
pp

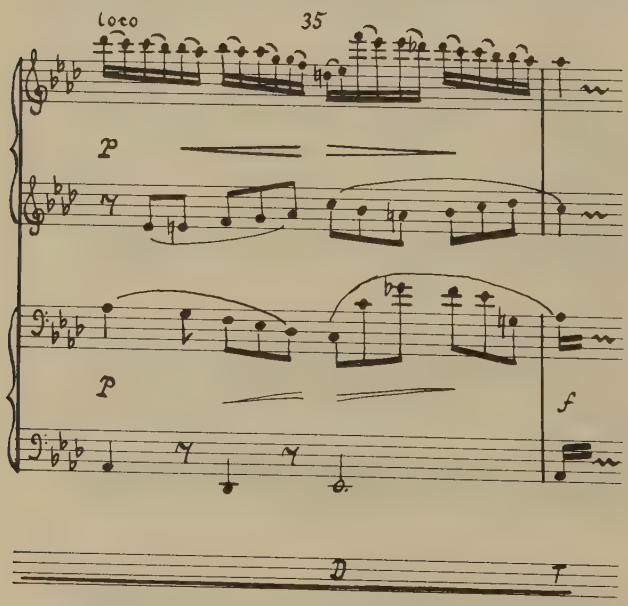

60
ste--hen un-ver--rückt vor mei-nem Blick; ei-ne Stras-se muß ich ge---hen
cre
70
ste-hen un-ver-- rückt vor mei-nem Blick; ei-ne Stras-se muß ich ge-hen,
cresc
scen
do

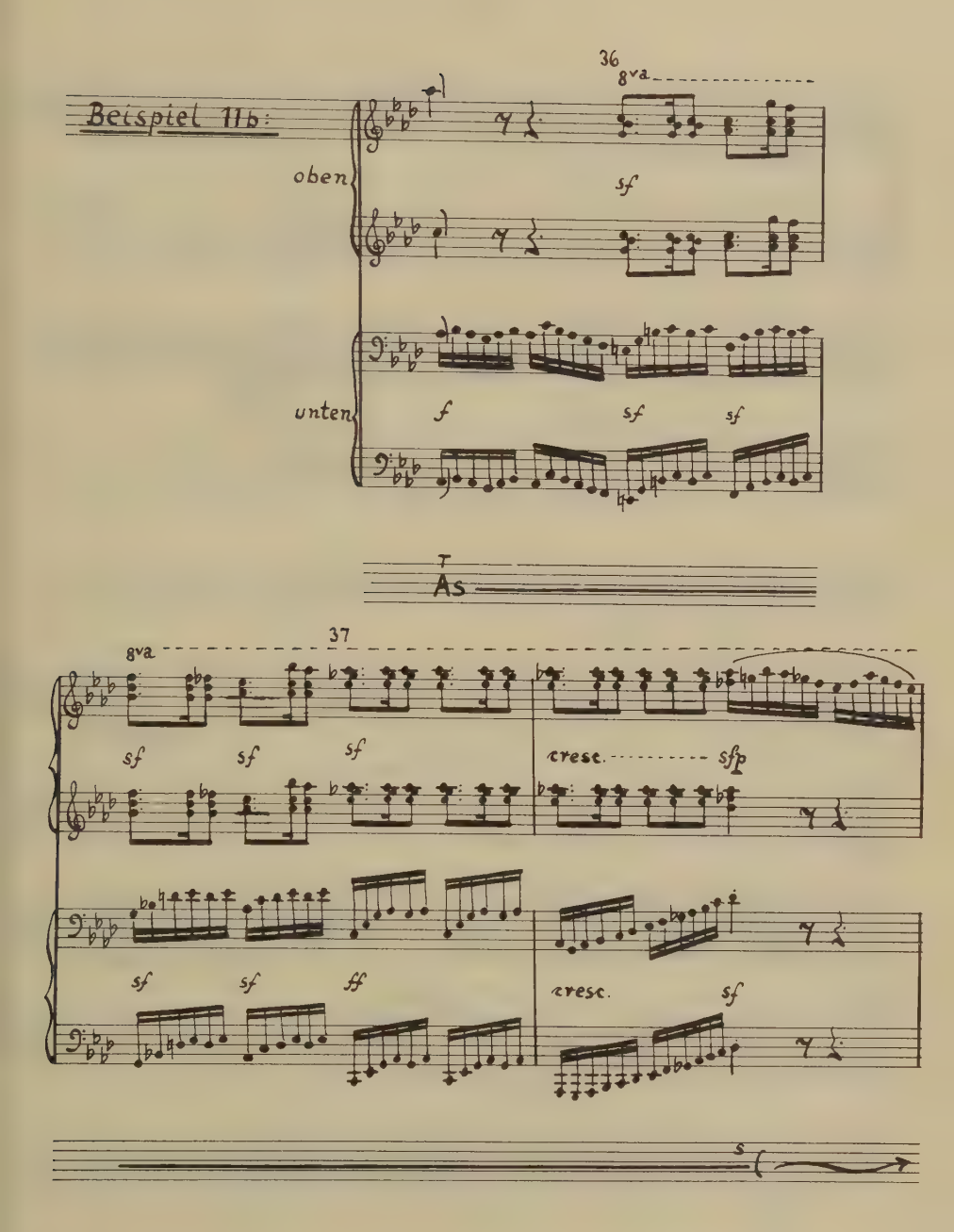

enharmonische Variante
der Takte 61-62
66
ei-ne Stras-se muß ich ge--hen, die noch Kei----------ner ging zu-
seen
do
f
p
des = cis
77
die noch
Kei----------ner ging zu---rück,
f
p

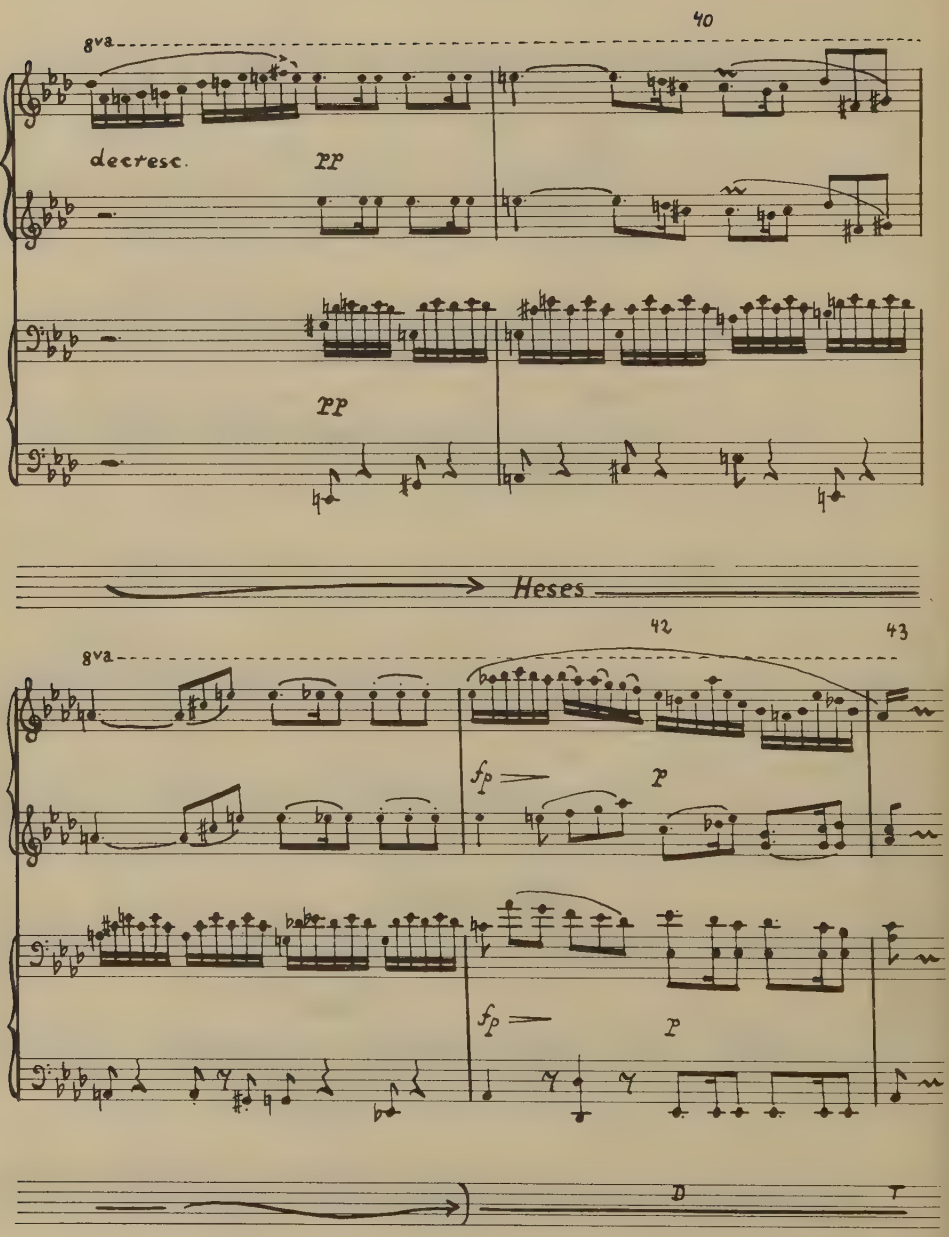

Beispiel 11:
oben
unten
8va
31
32
f
p
f
f
p
f
As

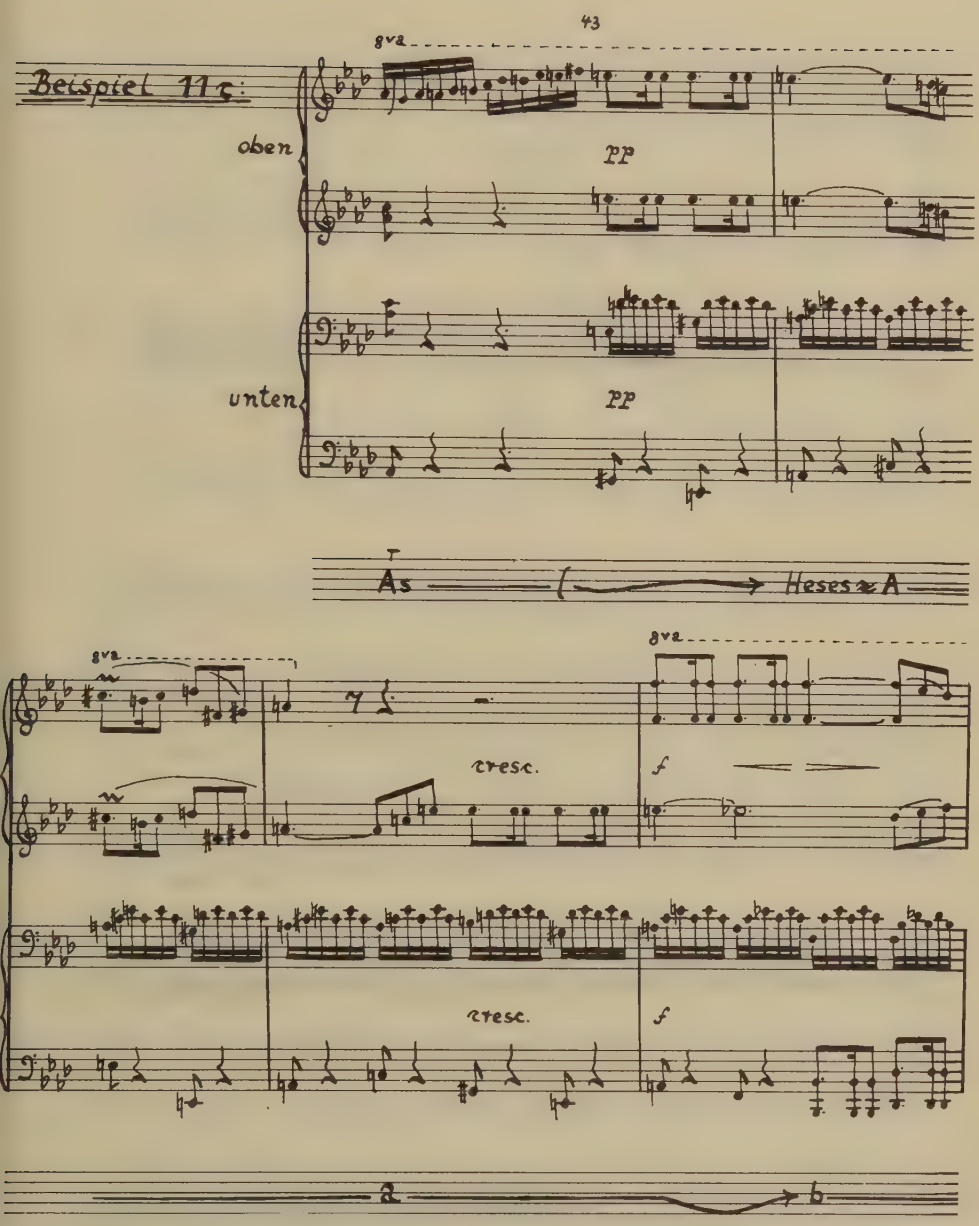

Beispiel 11a:
oben
unten
8va
32
8va
f
sf
f
sf
sf
T
As

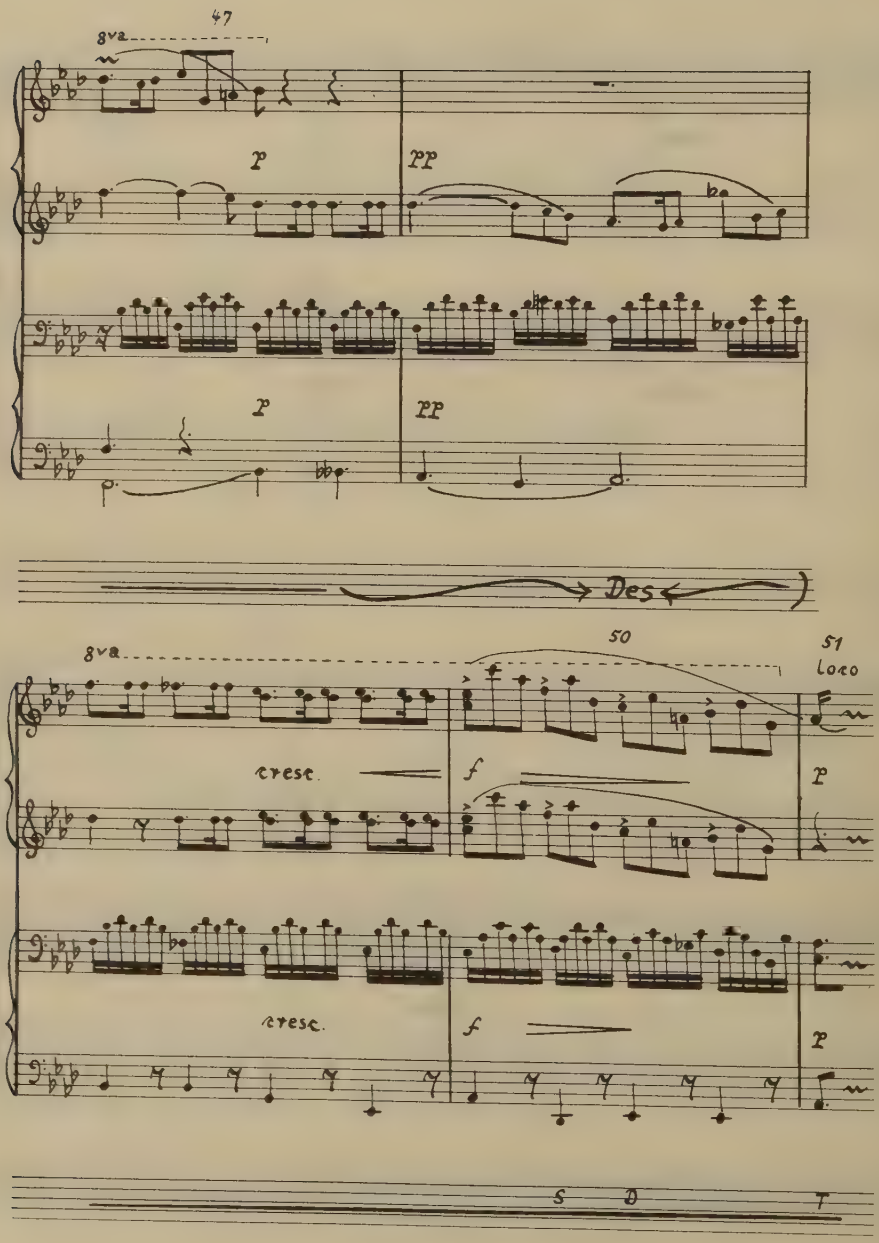

33
8va
sf sf sf sf cresc. sfp
sf sf sf sf sf

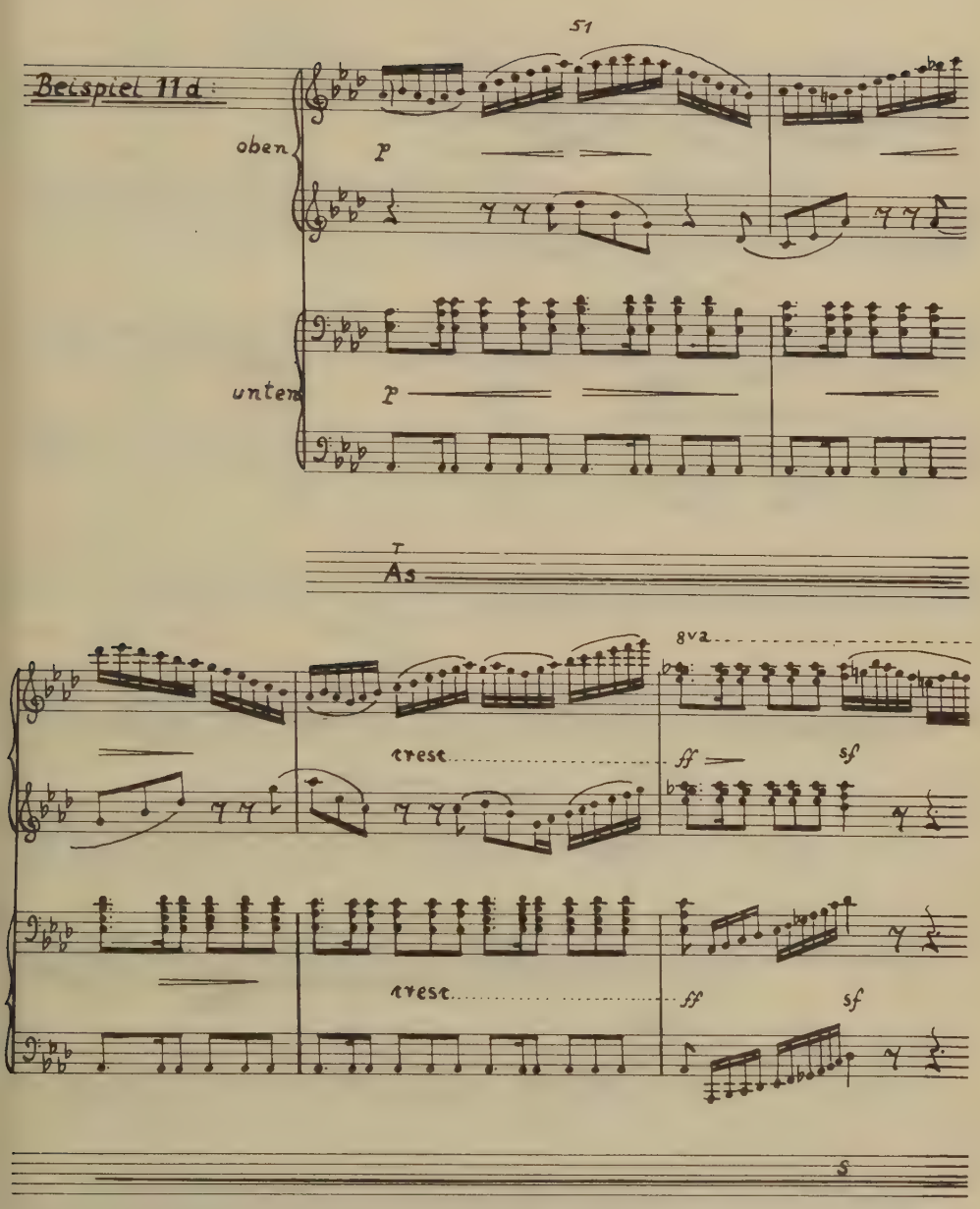

loco
35
p
p
f

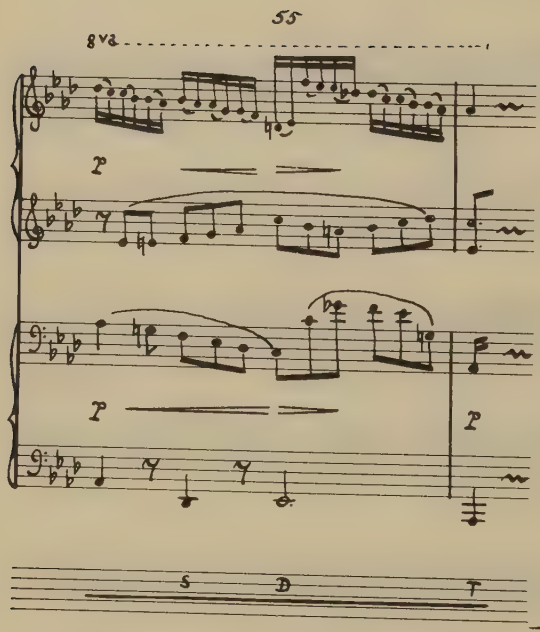

Beispiel IIb:
36
8va
oben
sf
unten
f
sf
sf
T
As
37
8va
sf
sf
sf
cresc.
sfp
sf
sf
ff
cresc.
sf
s

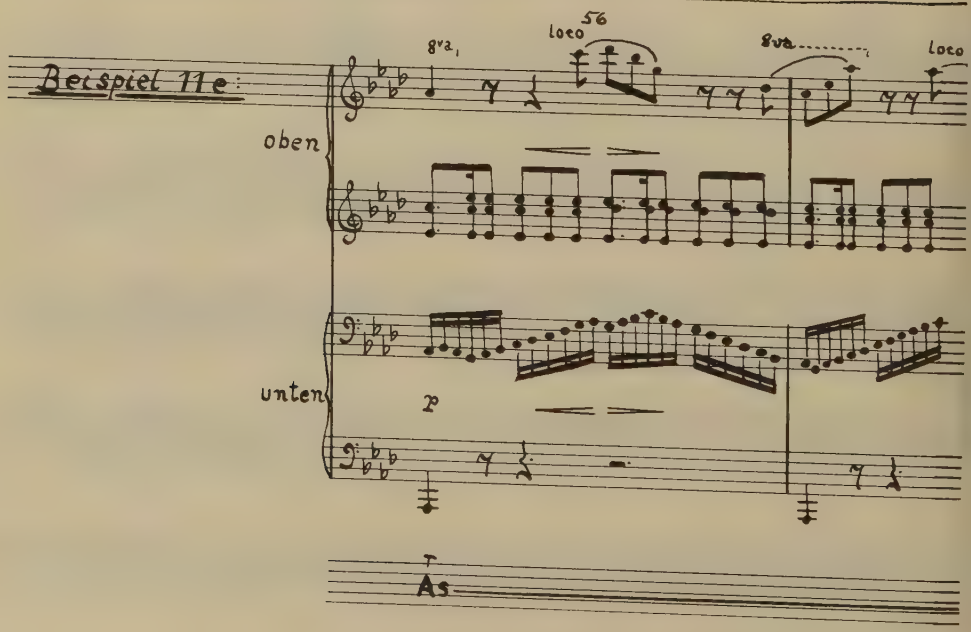

40
8va
decresc.
pp
pp
Heses
42
43
8va
fp
p
fp
p
D
T

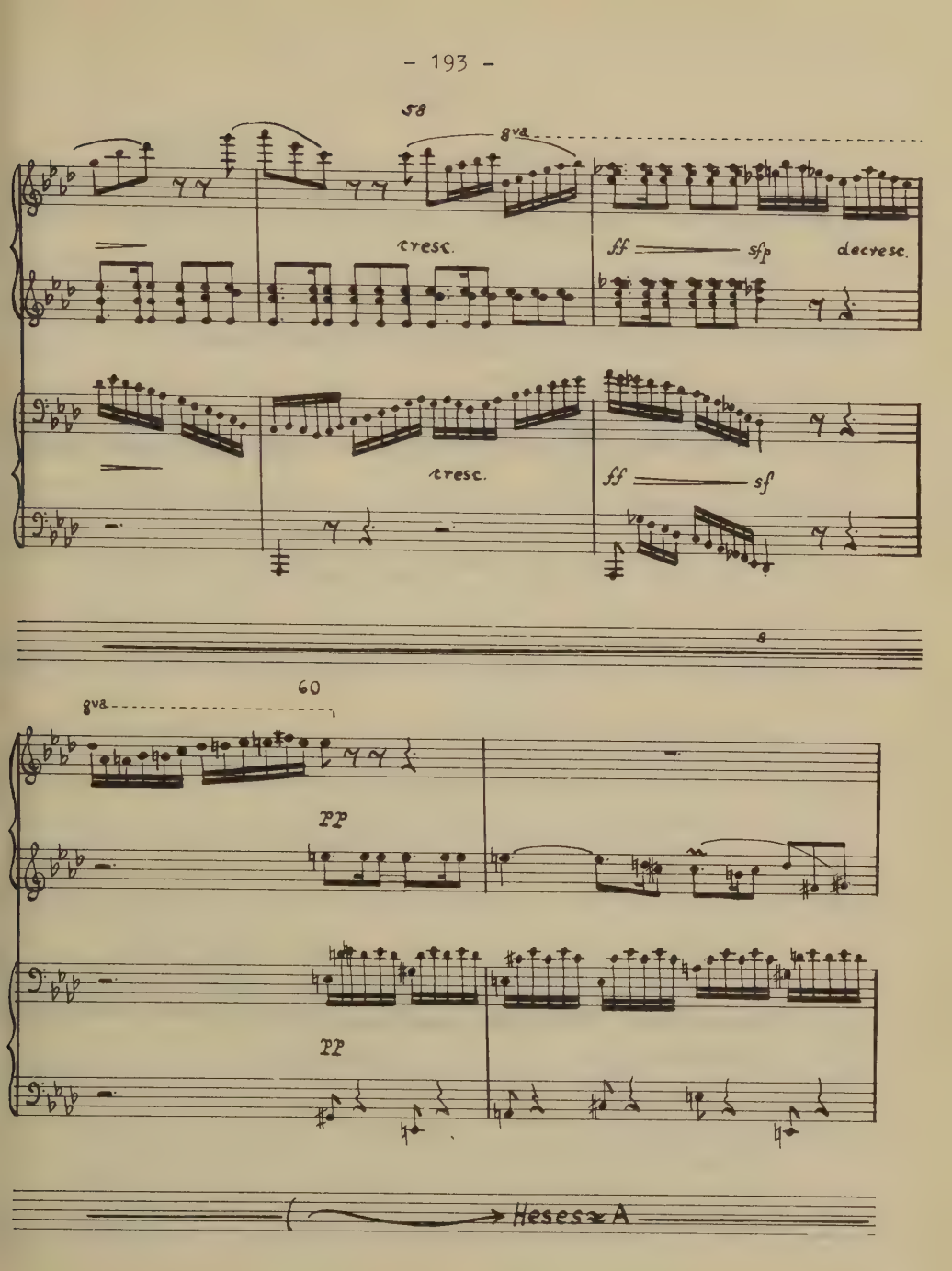

43
Beispiel 11c:
8va
oben
pp
unten
pp
As
Heses = A
8va
cresc.
f
8va
cresc.
f
a
b

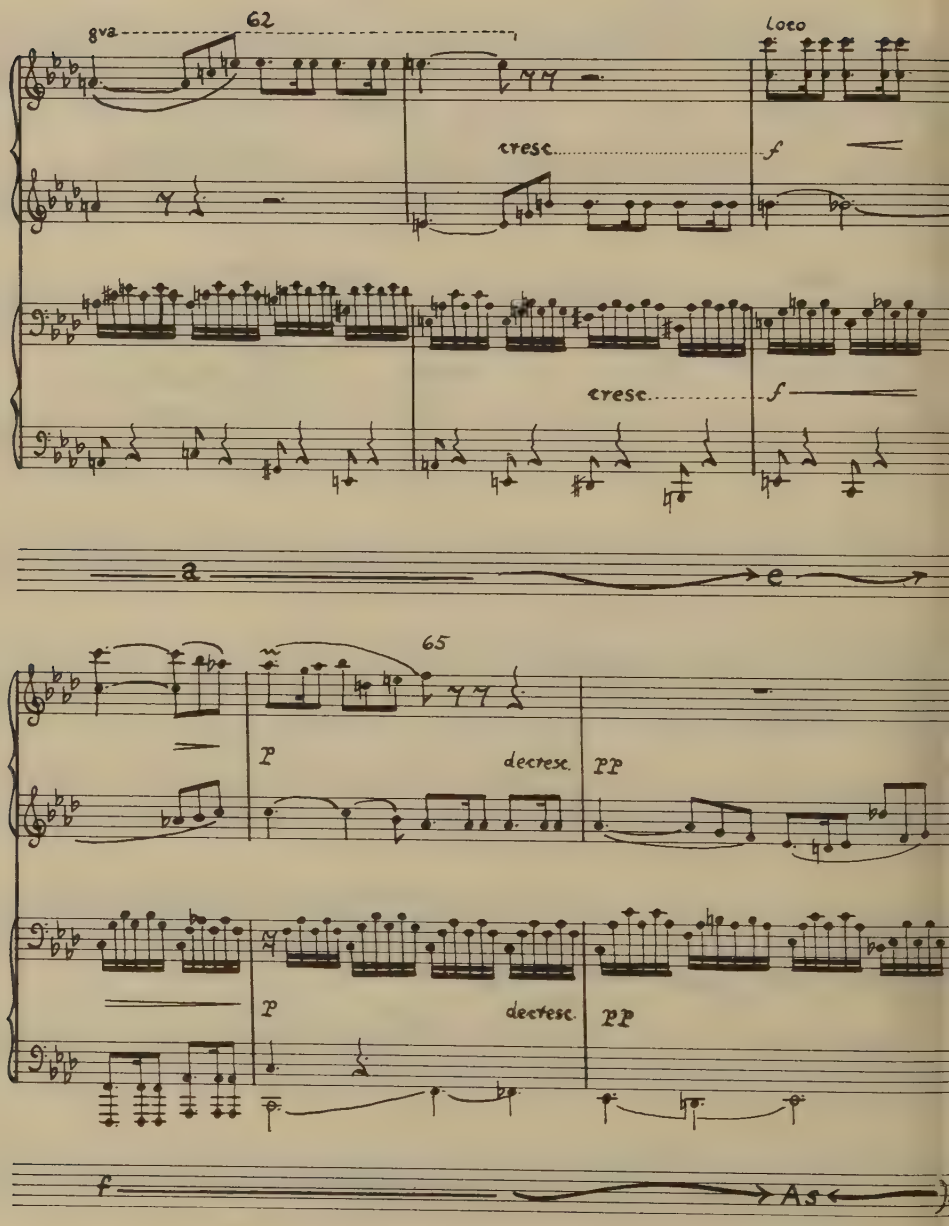

47
8va
p
pp
p
pp
Des
8va
50
51
loco
cresc.
f
p
cresc.
f
p
S
D
T

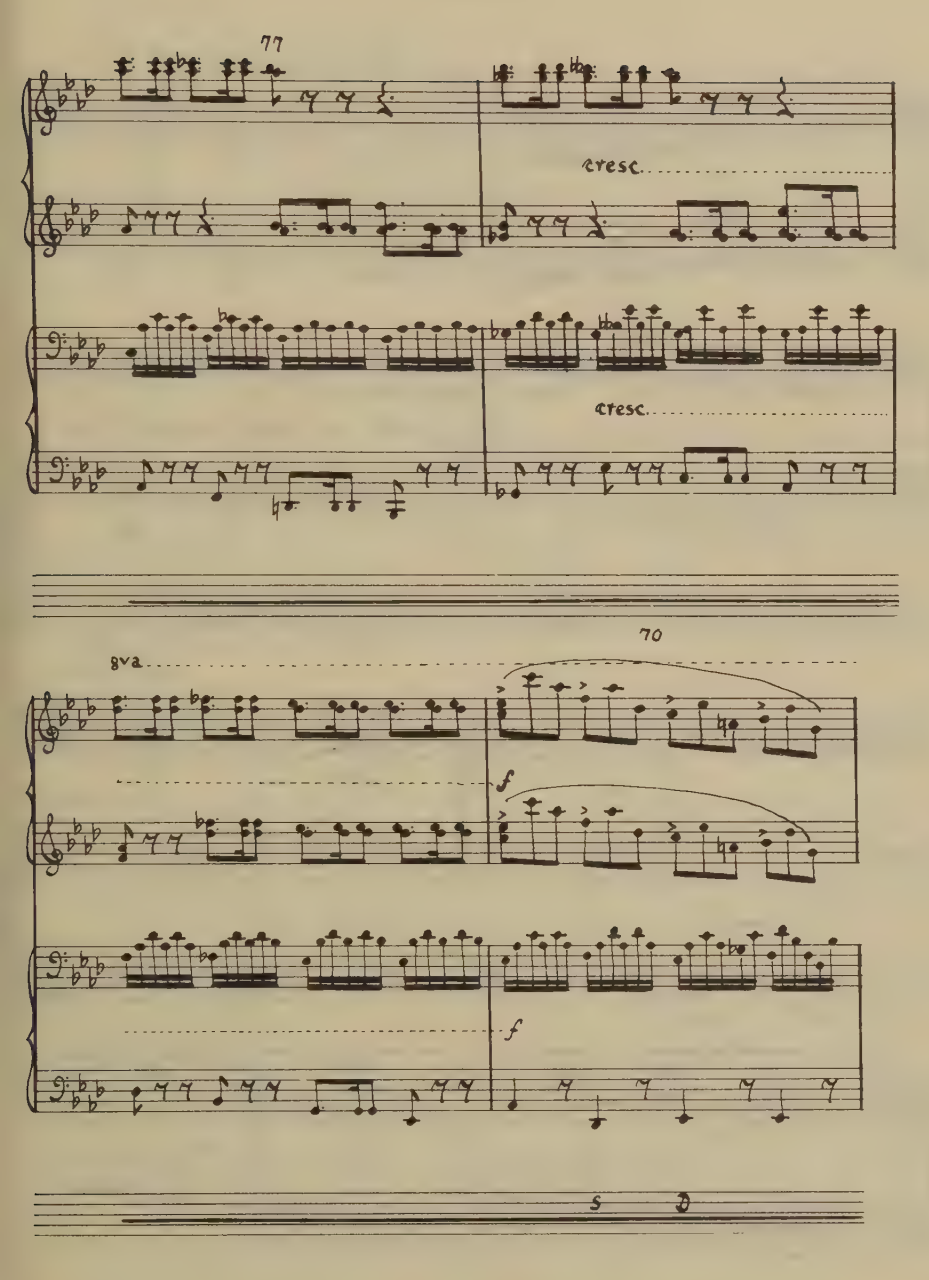

51
Beispiel 11d:
oben
p
unten
p
T
As
8va
cresc.
ff
sf
cresc.
ff
sf
S

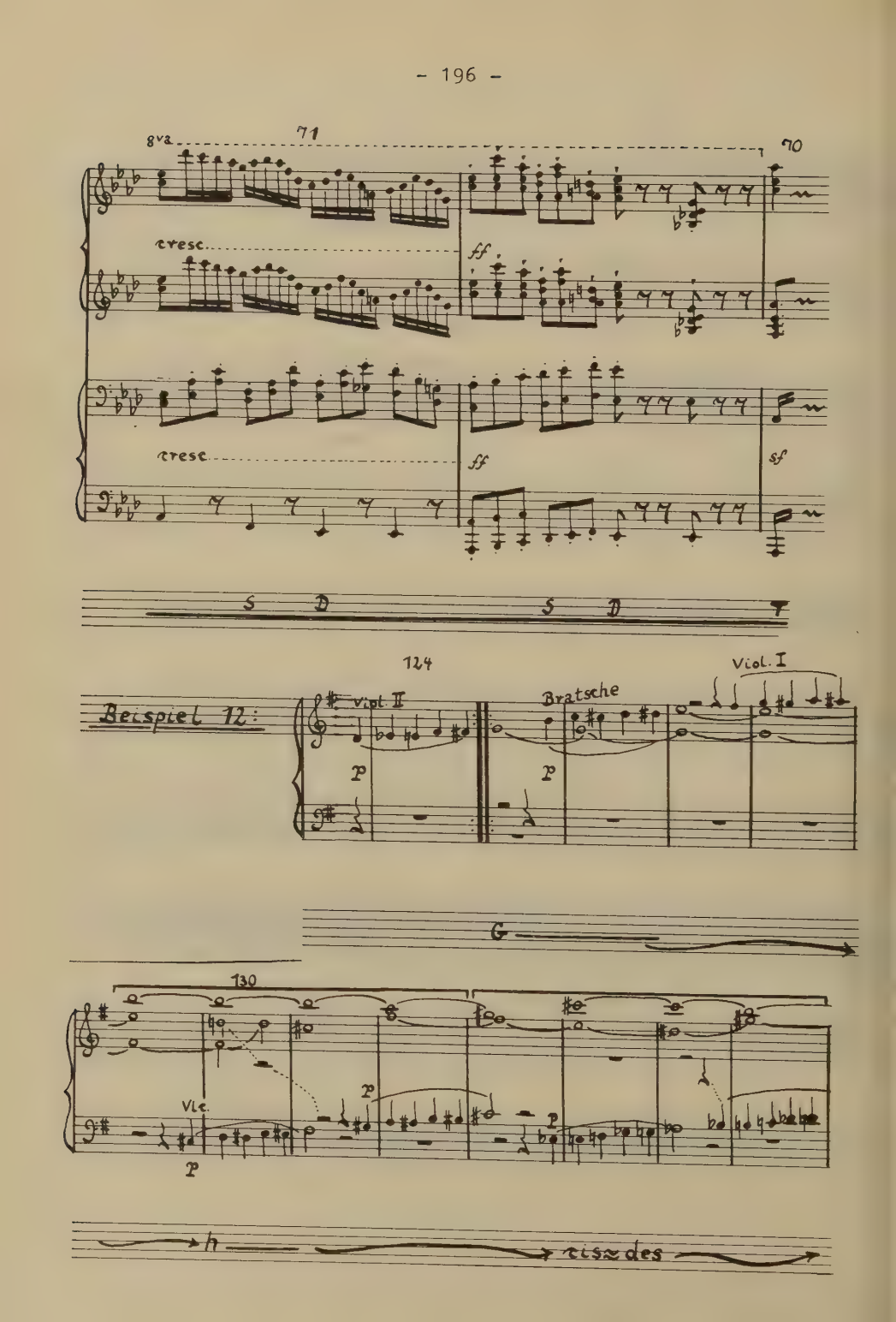

55
8va
p
p
p
S
D
T

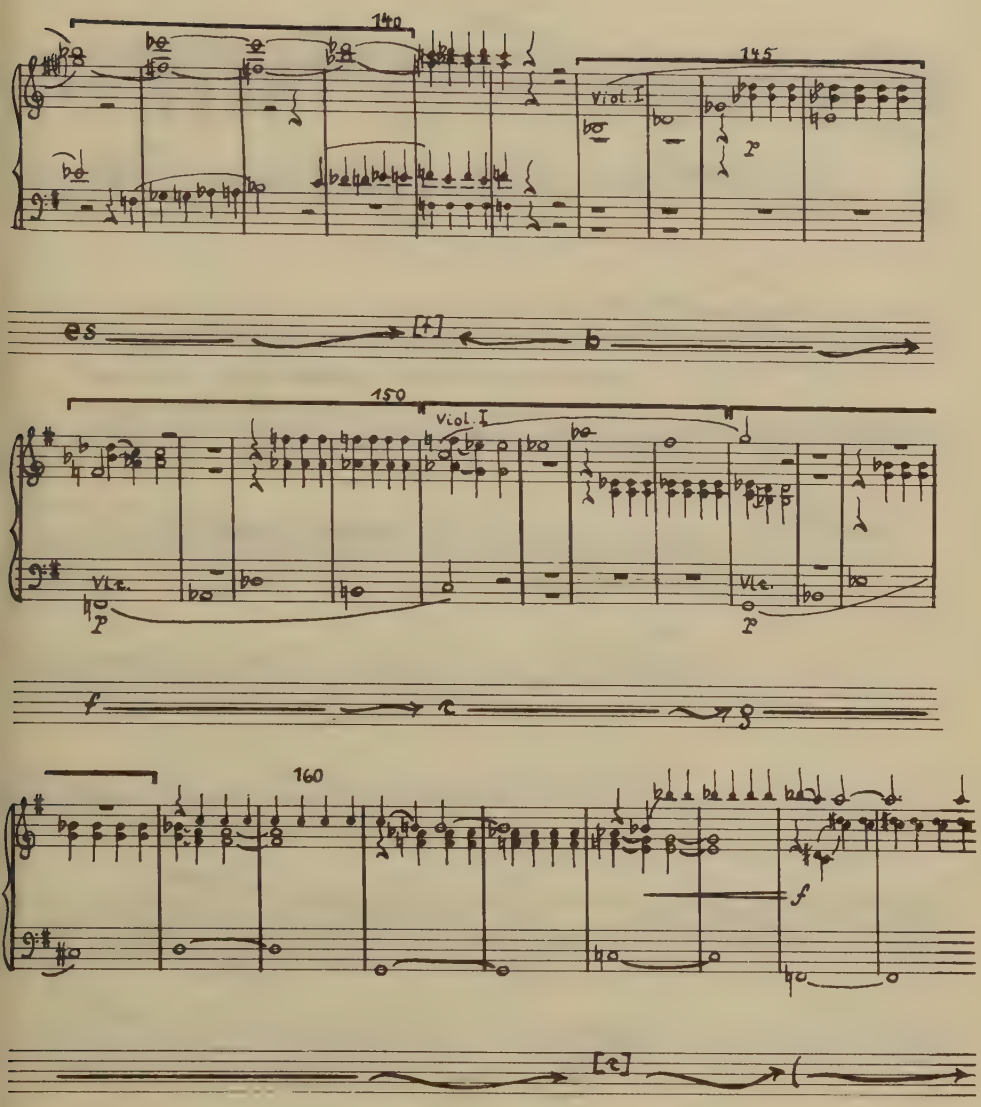

Beispiel 11e:
56
loco
8va
loco
8va
oben
unten
p
T
As

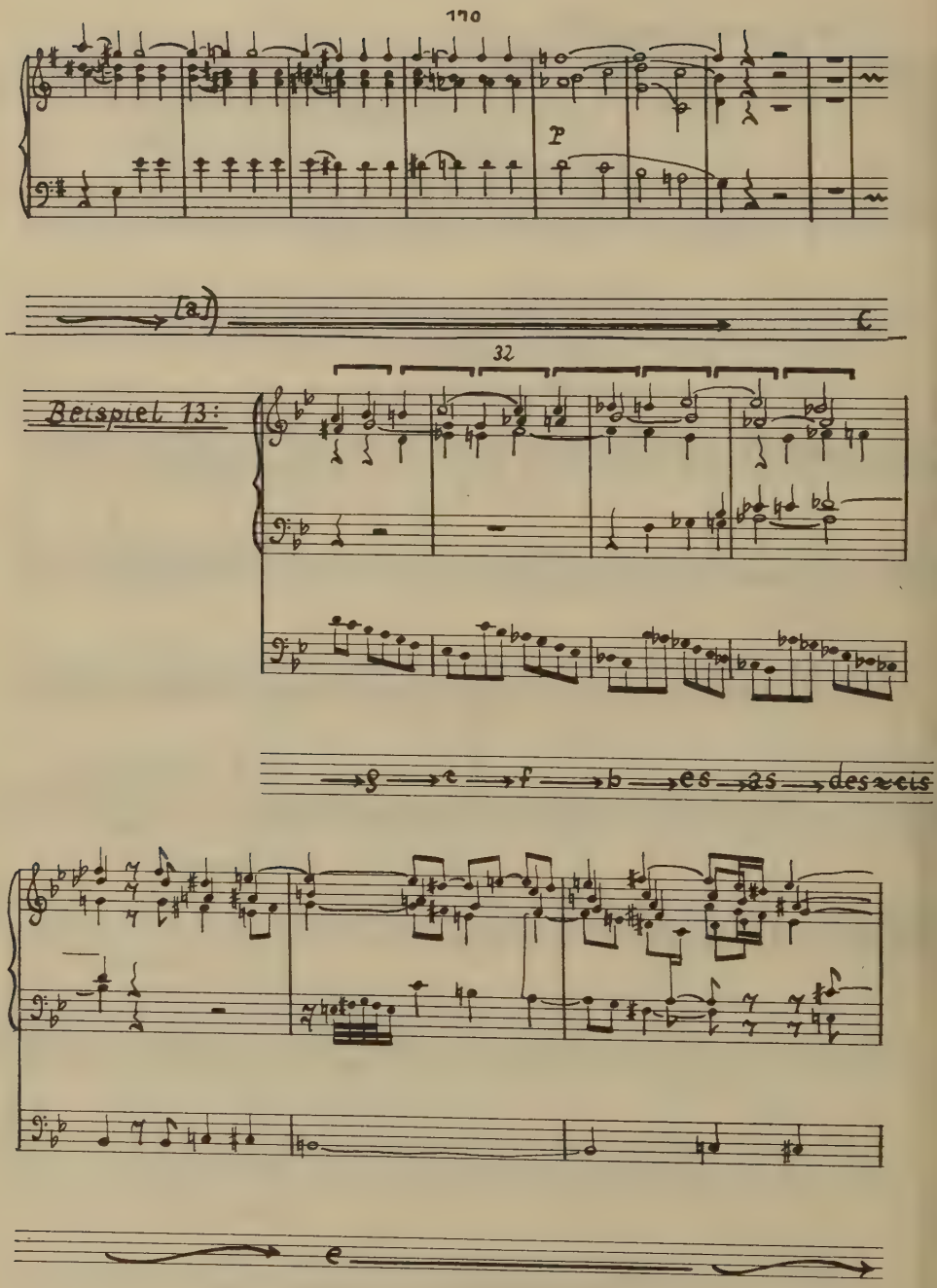

58
8va
cresc.
ff
sfp
decresc.
cresc.
ff
sf
8
60
8va
pp
pp
Heses A

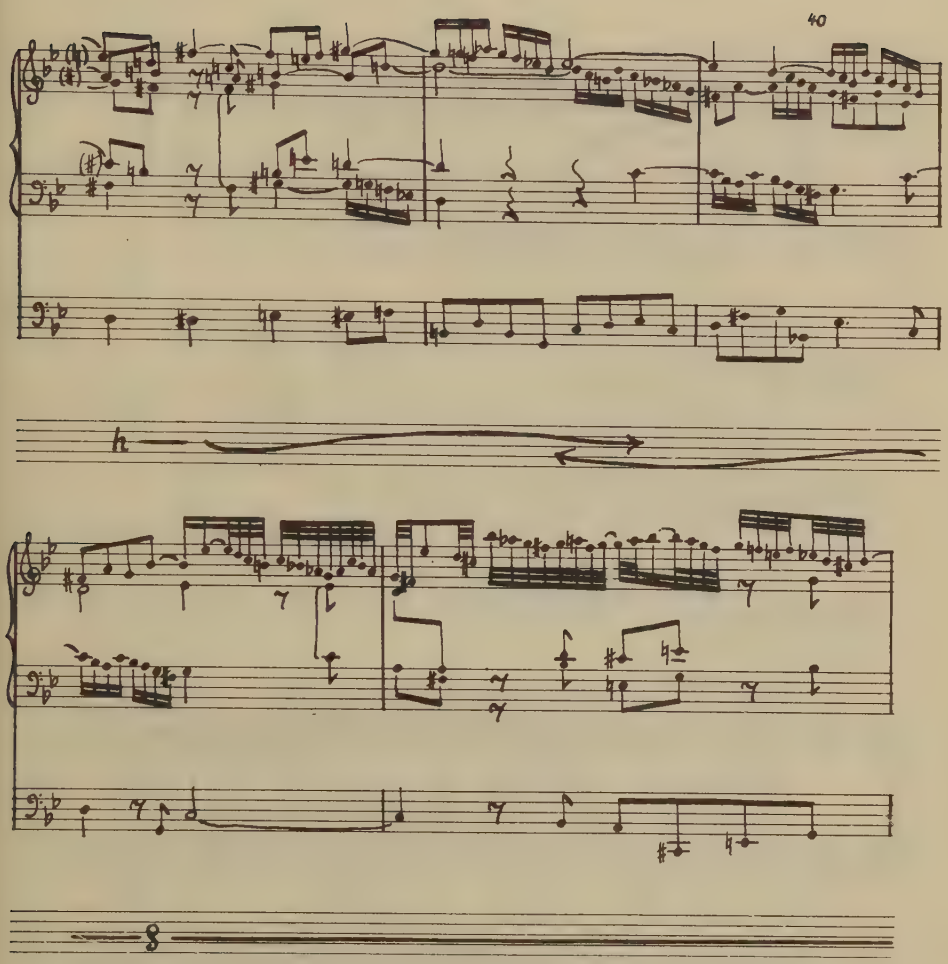

8va
62
loco
cresc.
f
cresc.
f
a
e
65
p
decresc.
pp
p
decresc.
pp
f
As

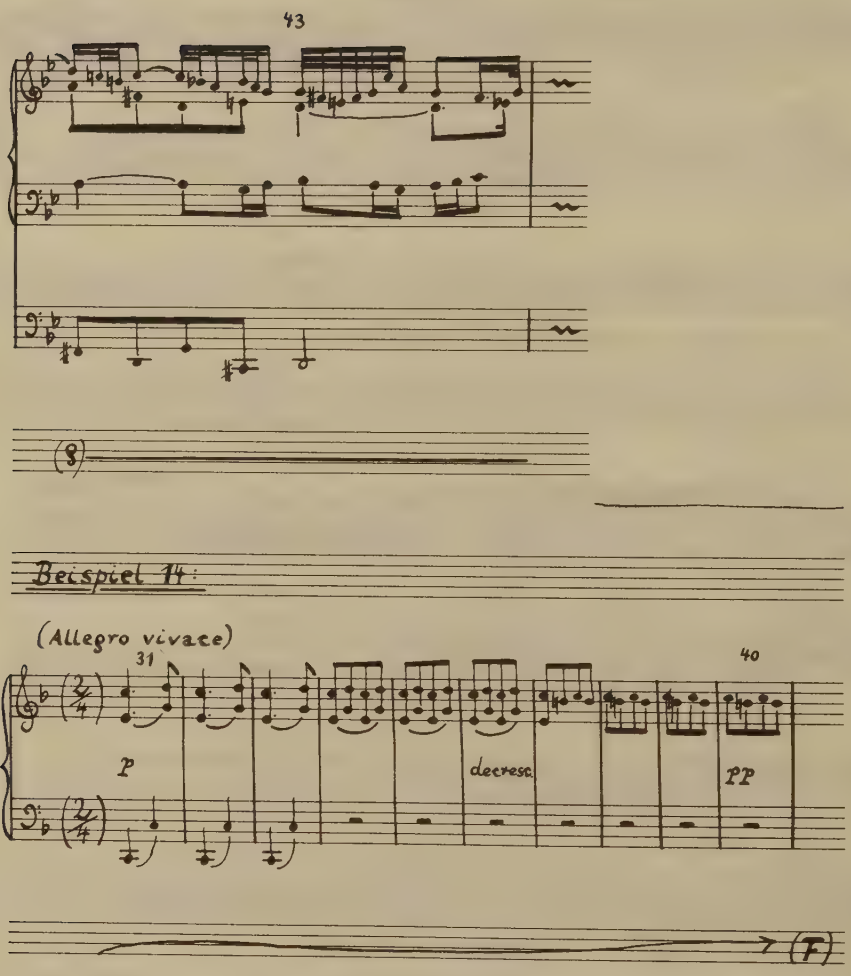

77
cresc.
cresc.
8va
70
f
f

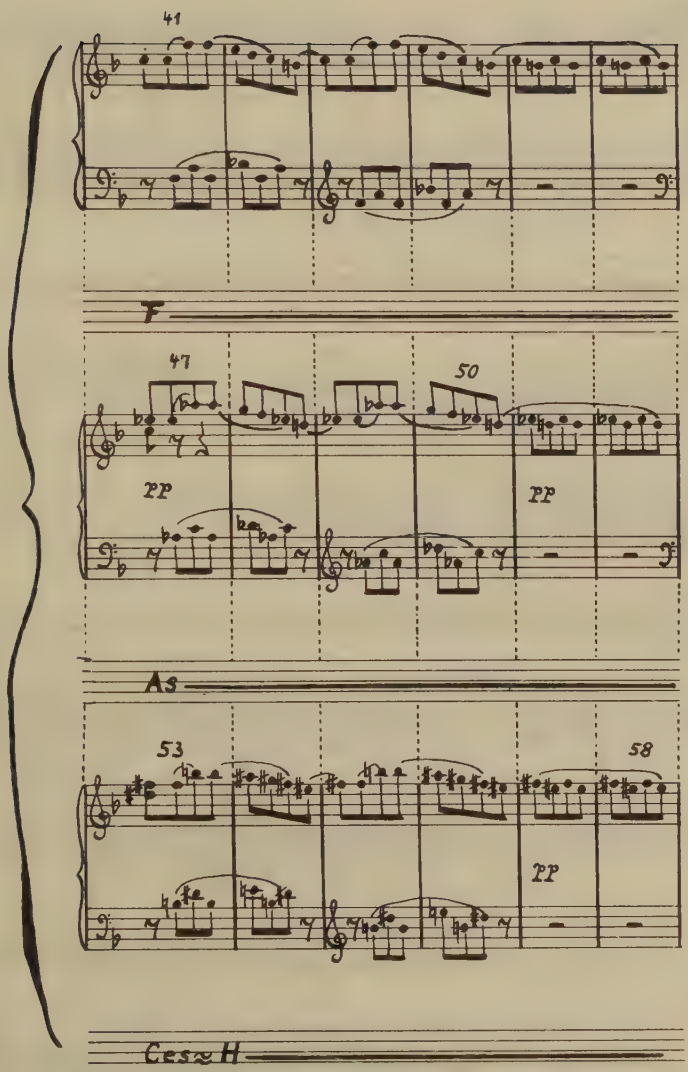

8va
71
70
cresc.
ff
cresc.
ff
sf
S D S D T
124
Viol. I
Beispiel 12:
Viol. II
Bratsche
p
p
G
130
Vlc.
p
p
p
h
cis≈des

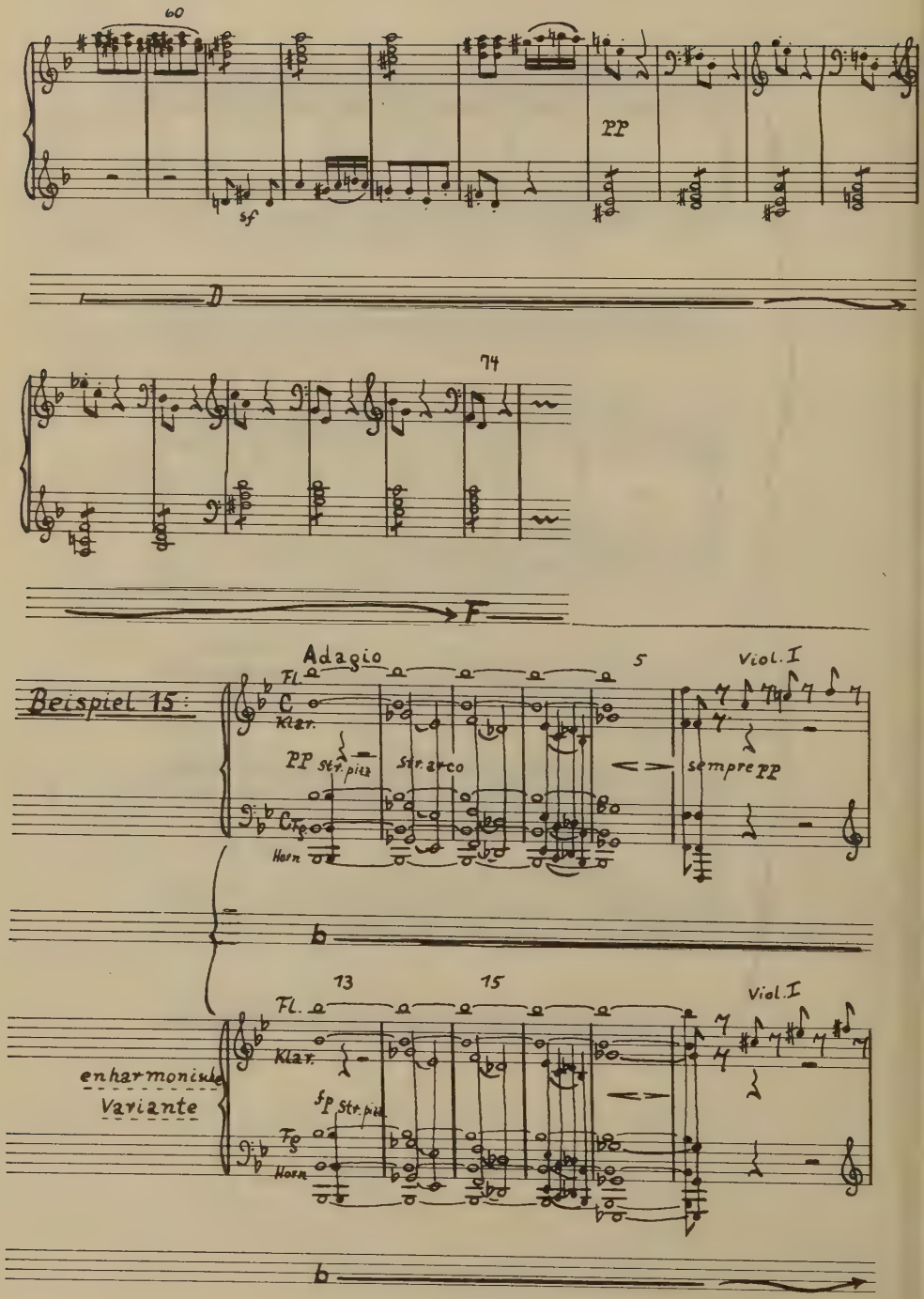

140
145
Viol. I
p
es
[t]
b
150
Viol. I
Vle.
p
Vle.
p
f
160
f
[c]

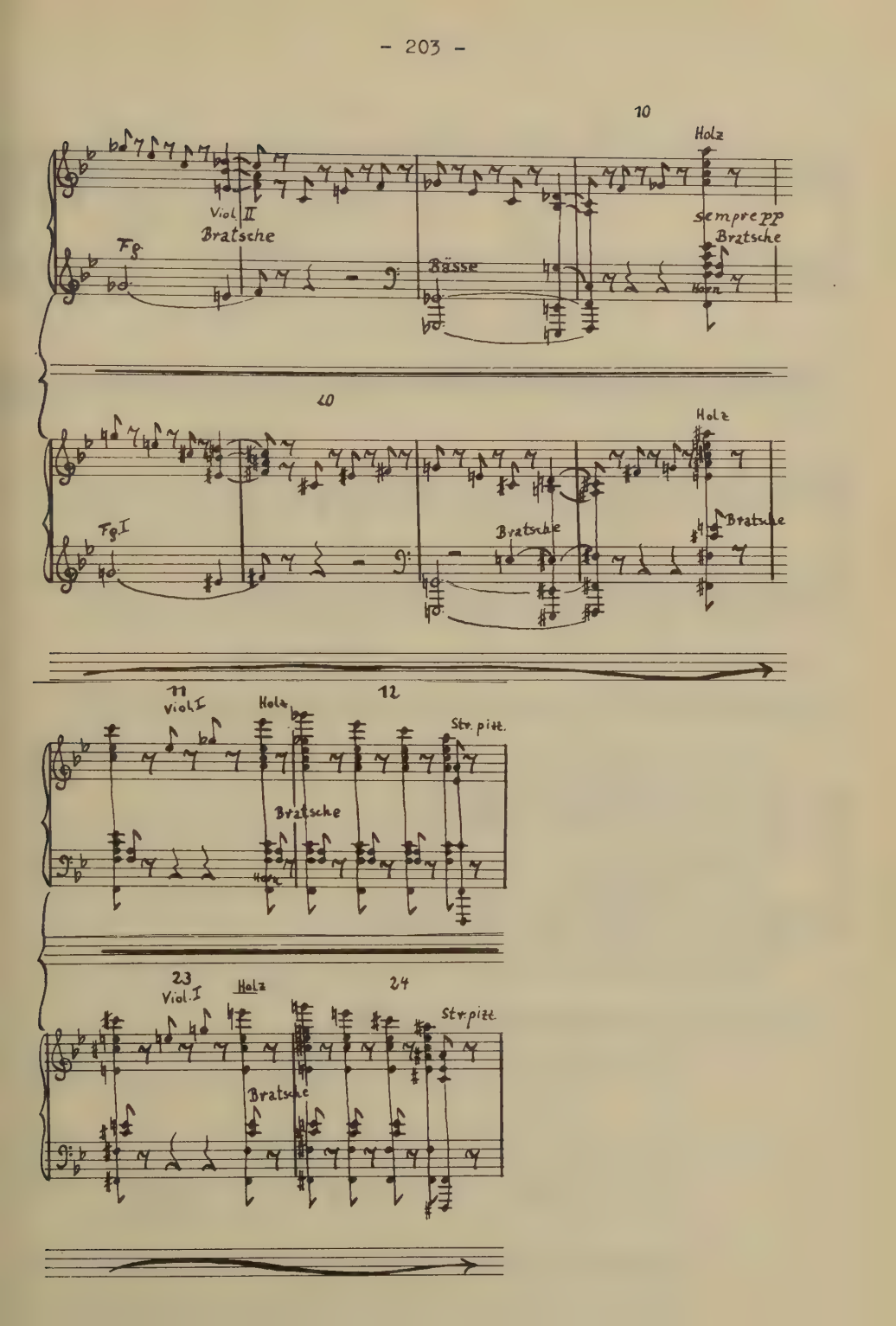

170
p
[a]
c
32
Beispiel 13:
g
c
f
b
es
as
des
cis
e

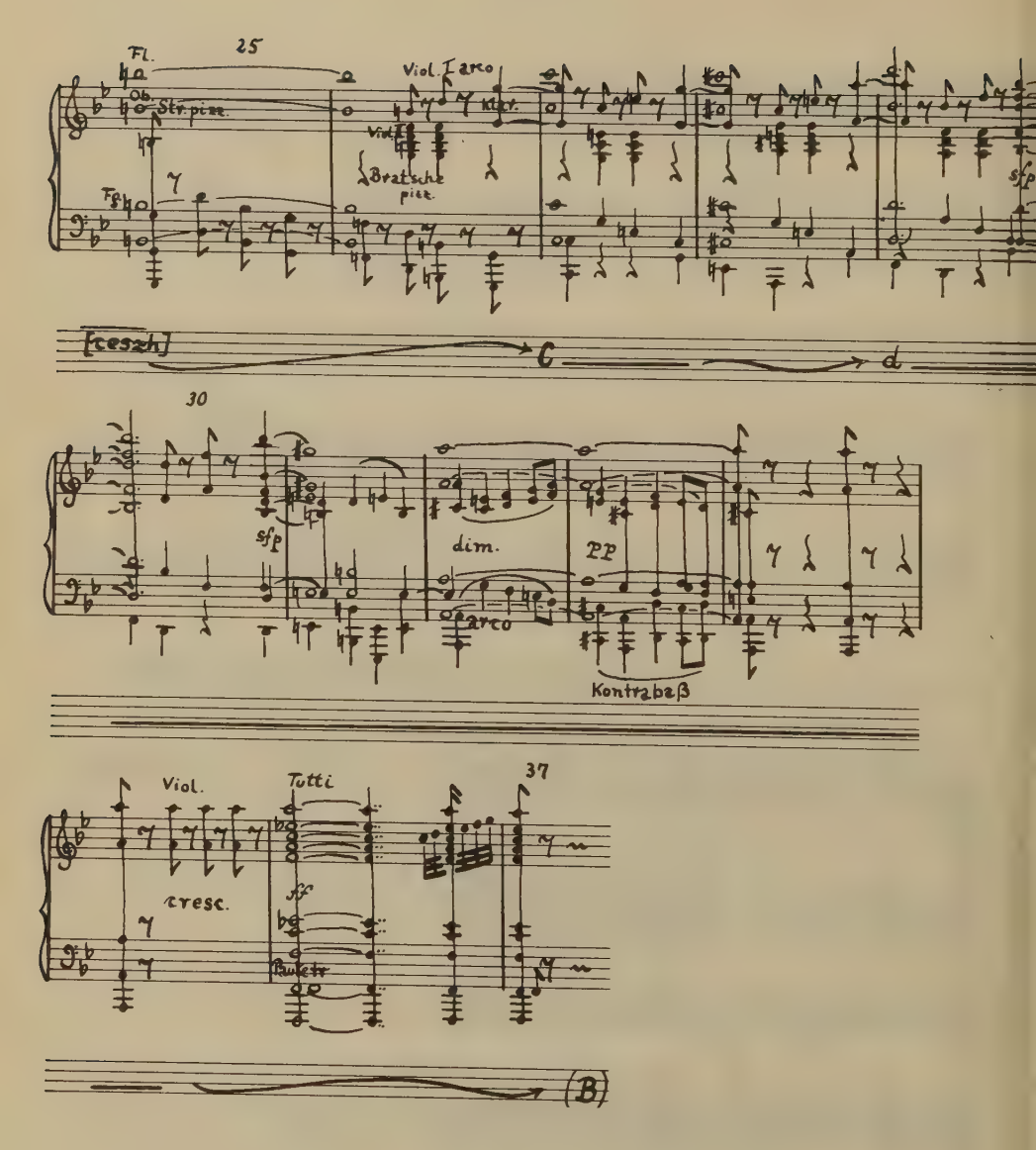

40

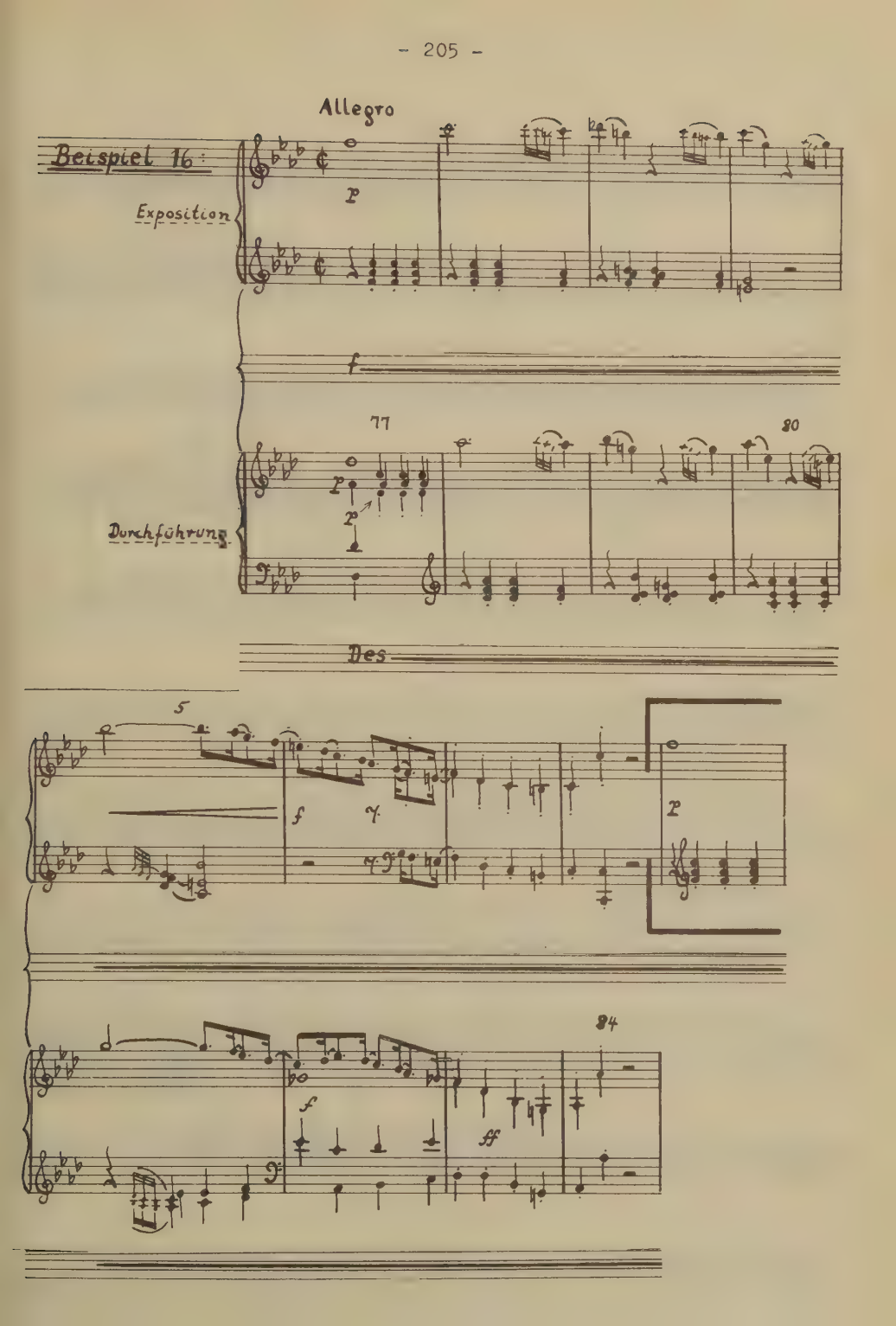

43
(8)
Beispiel 14:
(Allegro vivace)
31
40
p
decresc.
pp
(F)

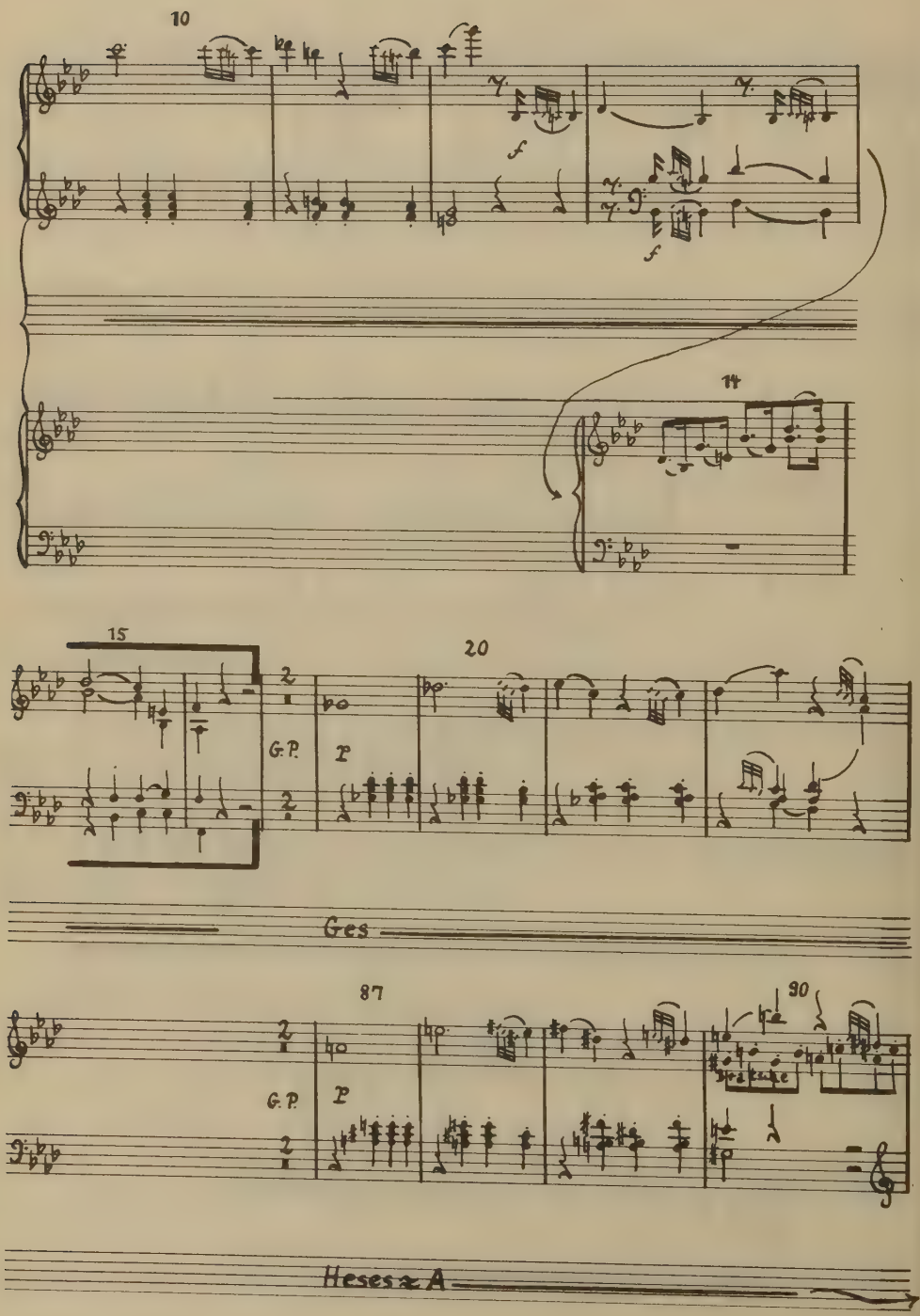

41
F
47
50
pp
pp
As
53
58
pp
Ces≈H

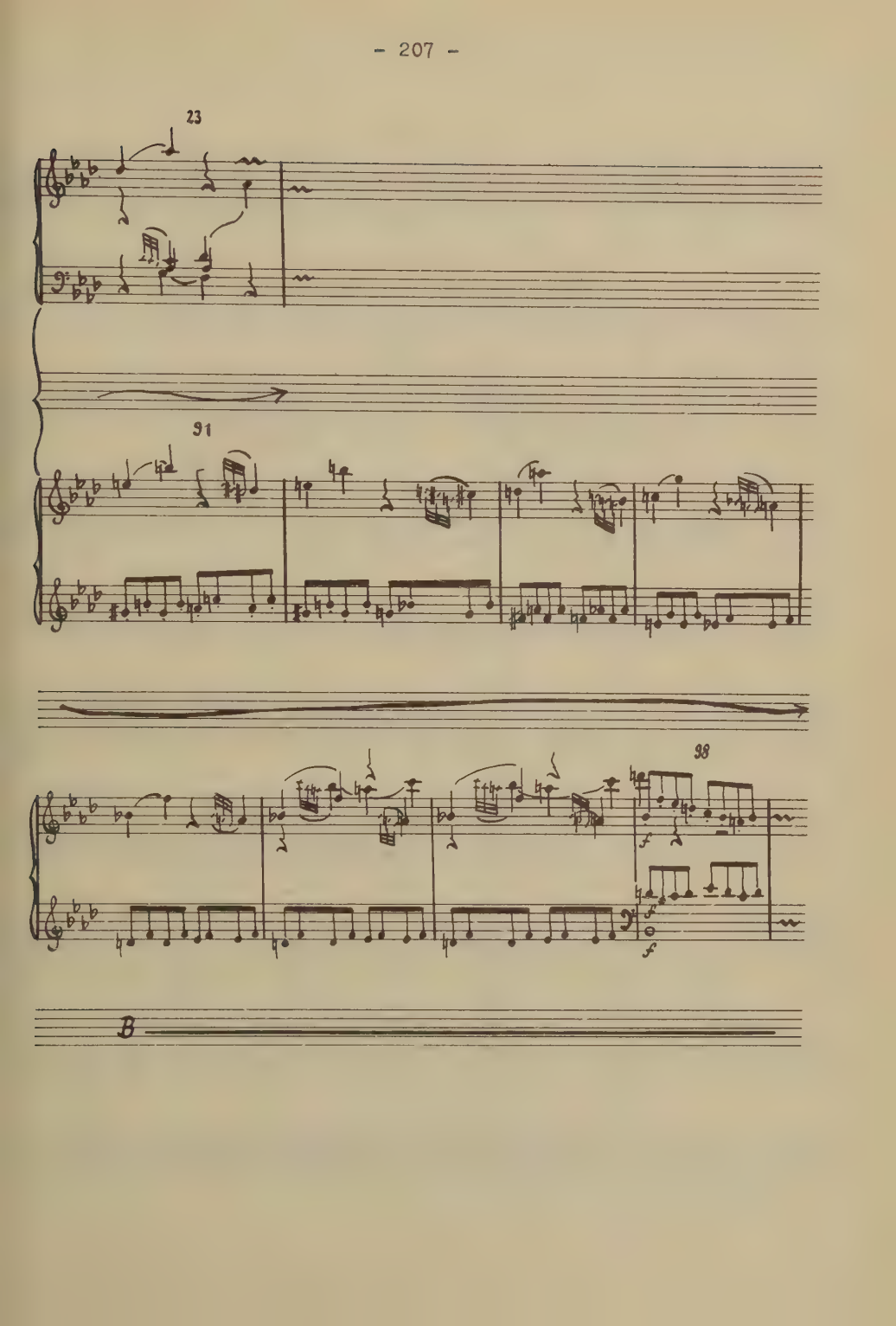

60
sf
pp
D
74
F
Beispiel 15:
Adagio
5
Viol. I
Fl.
Klar.
pp Str. pizz
Str. arco
sempre pp
Fg.
Horn
b
13
15
Viol. I
Fl.
Klar.
enharmonische
Variante
fp Str. pizz
Fg.
Horn
b

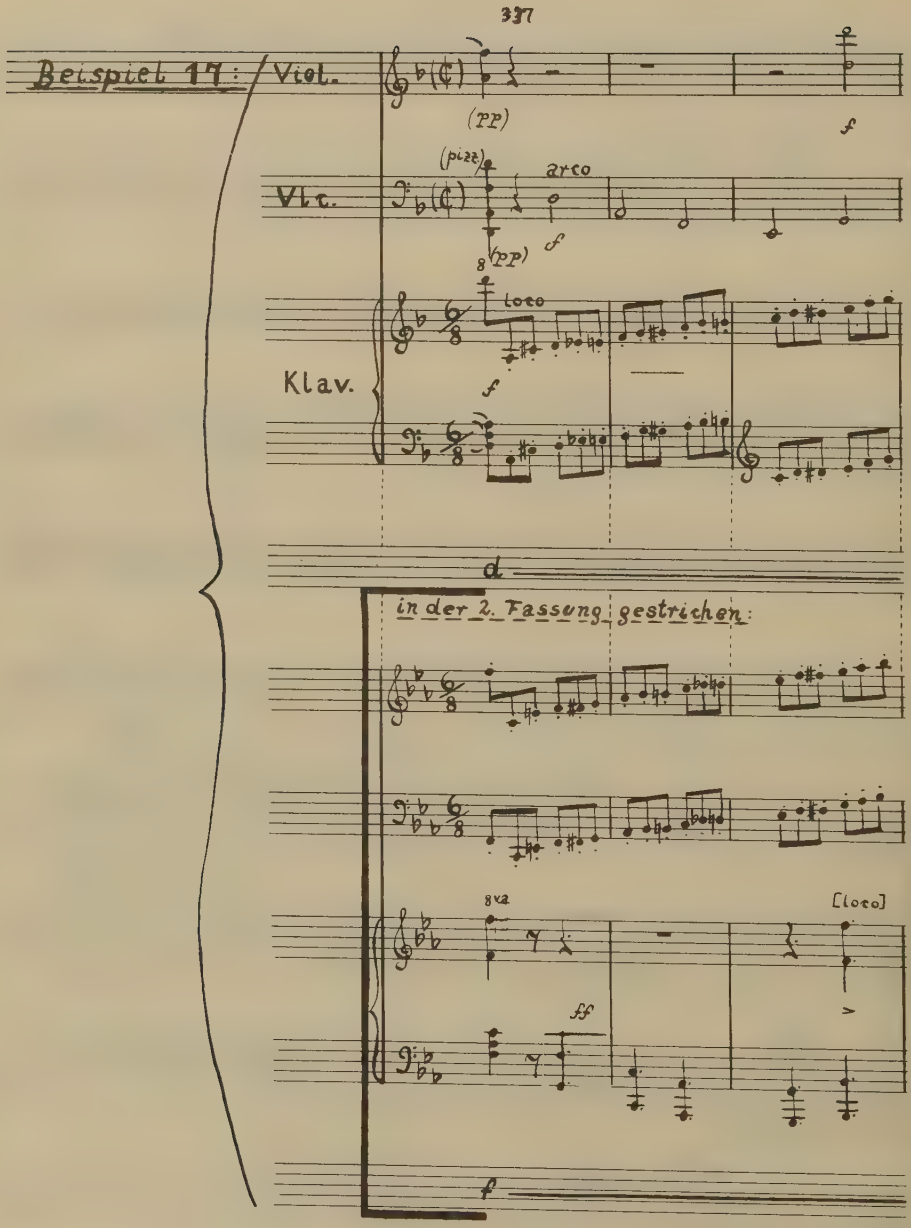

10
Holz
Viol. II
Bratsche
sempre pp
Bratsche
Fg
Bässe
Horn
40
Holz
Fg I
Bratsche
Bratsche
11
Viol. I
Holz
12
Str. pitz.
Bratsche
Horn
23
Viol. I
Holz
24
Str. pitz.
Bratsche

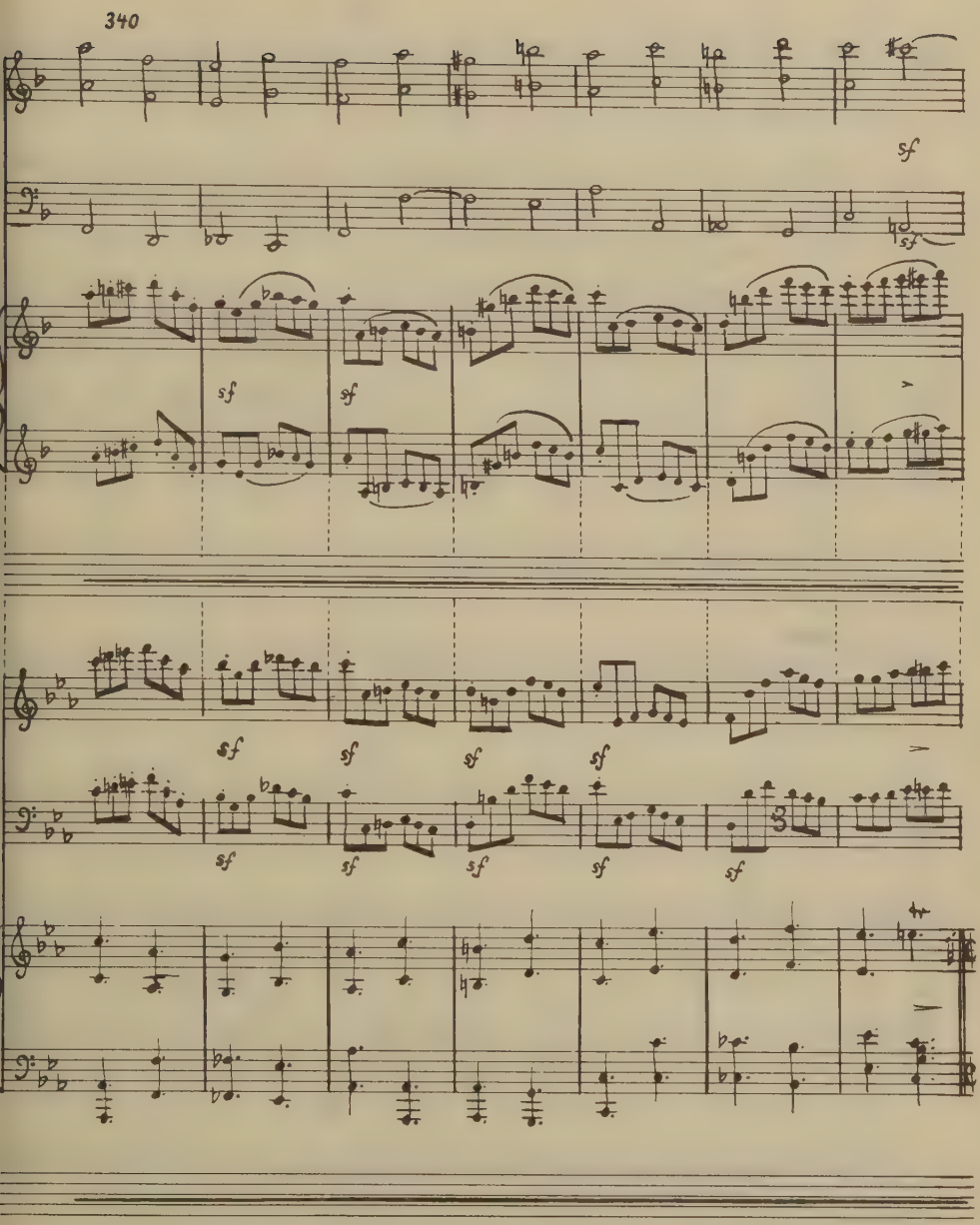

Fl.
25
Ob.
Str. pizz.
Viol. I arco
Klar.
Viol. II
Bratsche pizz.
Fg.
sfp
[ceszh]
C
d
30
sfp
dim.
PP
arco
Kontrabaß
Viol.
Tutti
37
cresc.
ff
Bulletr
(B)

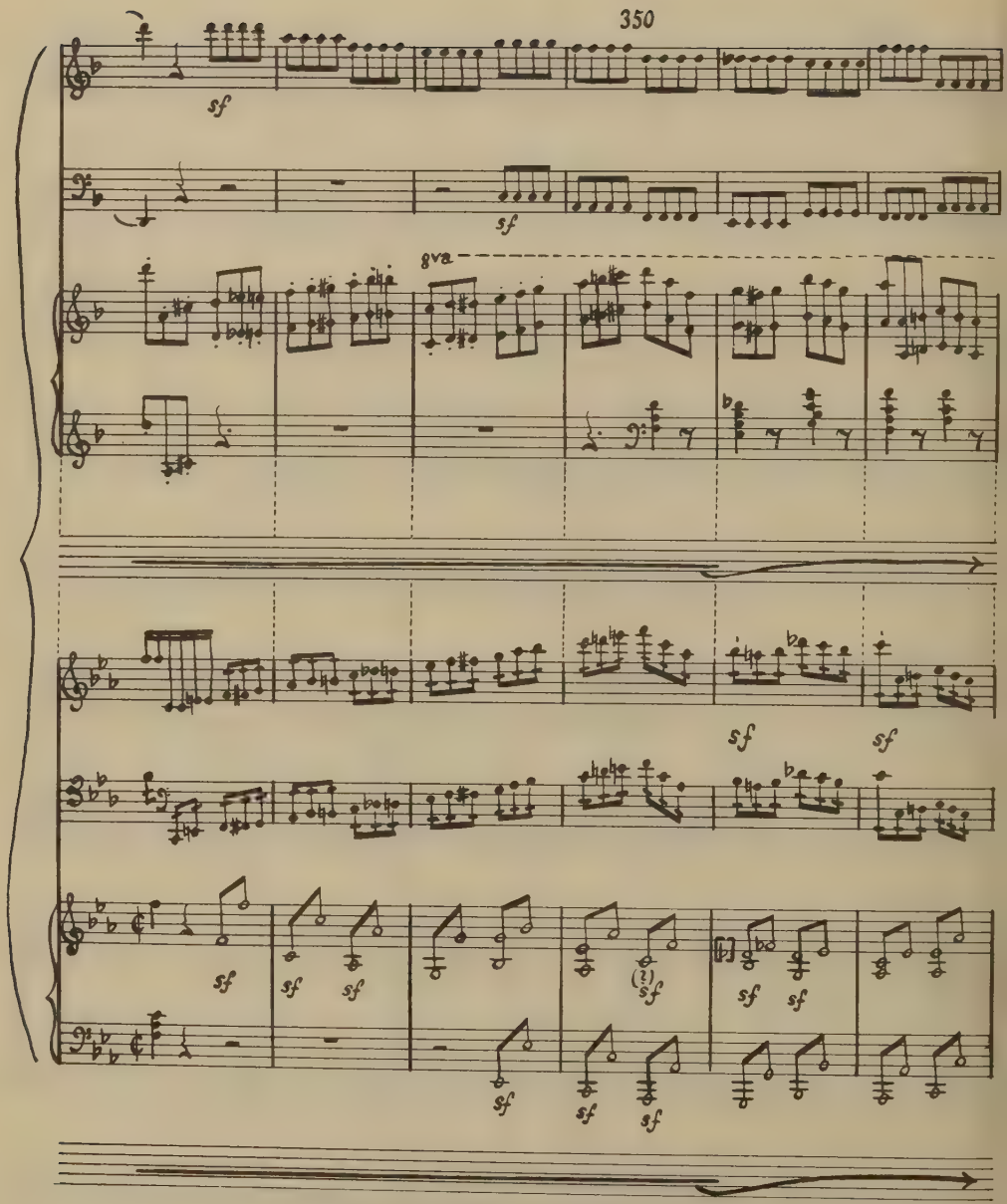

Allegro
Beispiel 16:
Exposition
p
f
77
80
Durchführung
p
Des
5
f
p
84
f
ff

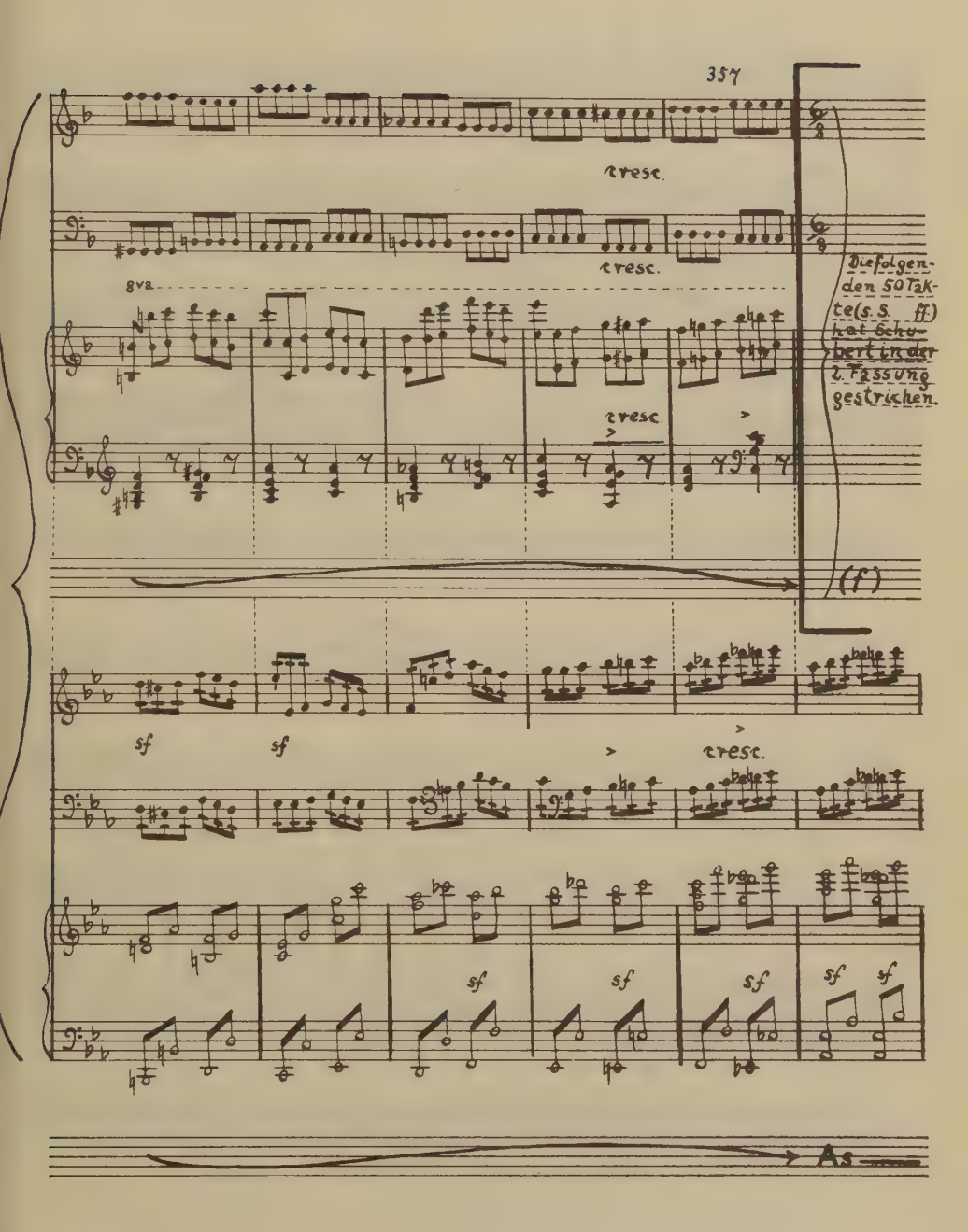

10
f
f
14
15
20
G.P.
P
Ges
87
90
G.P.
P
Heses A

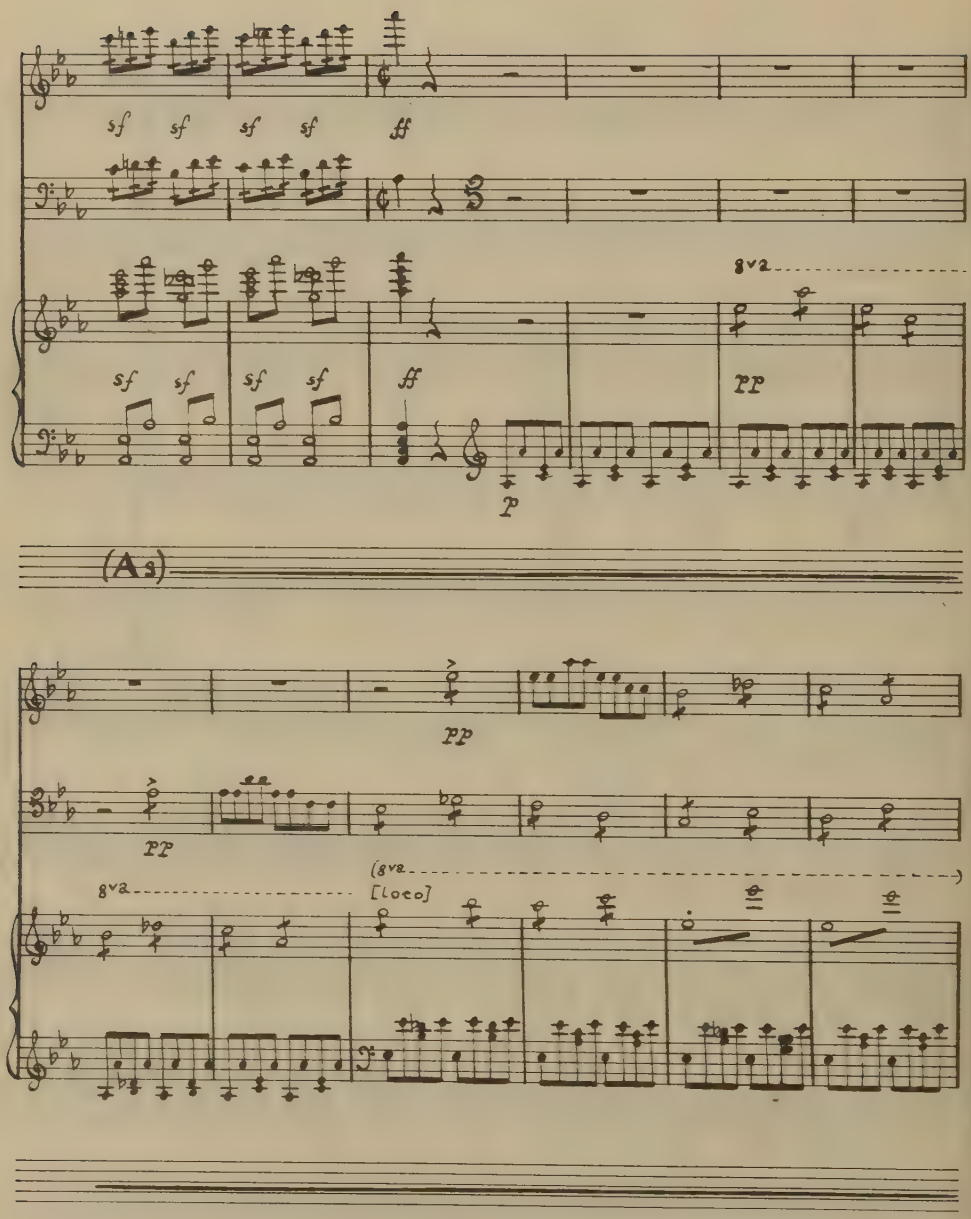

23
91
98
f
f
f
B

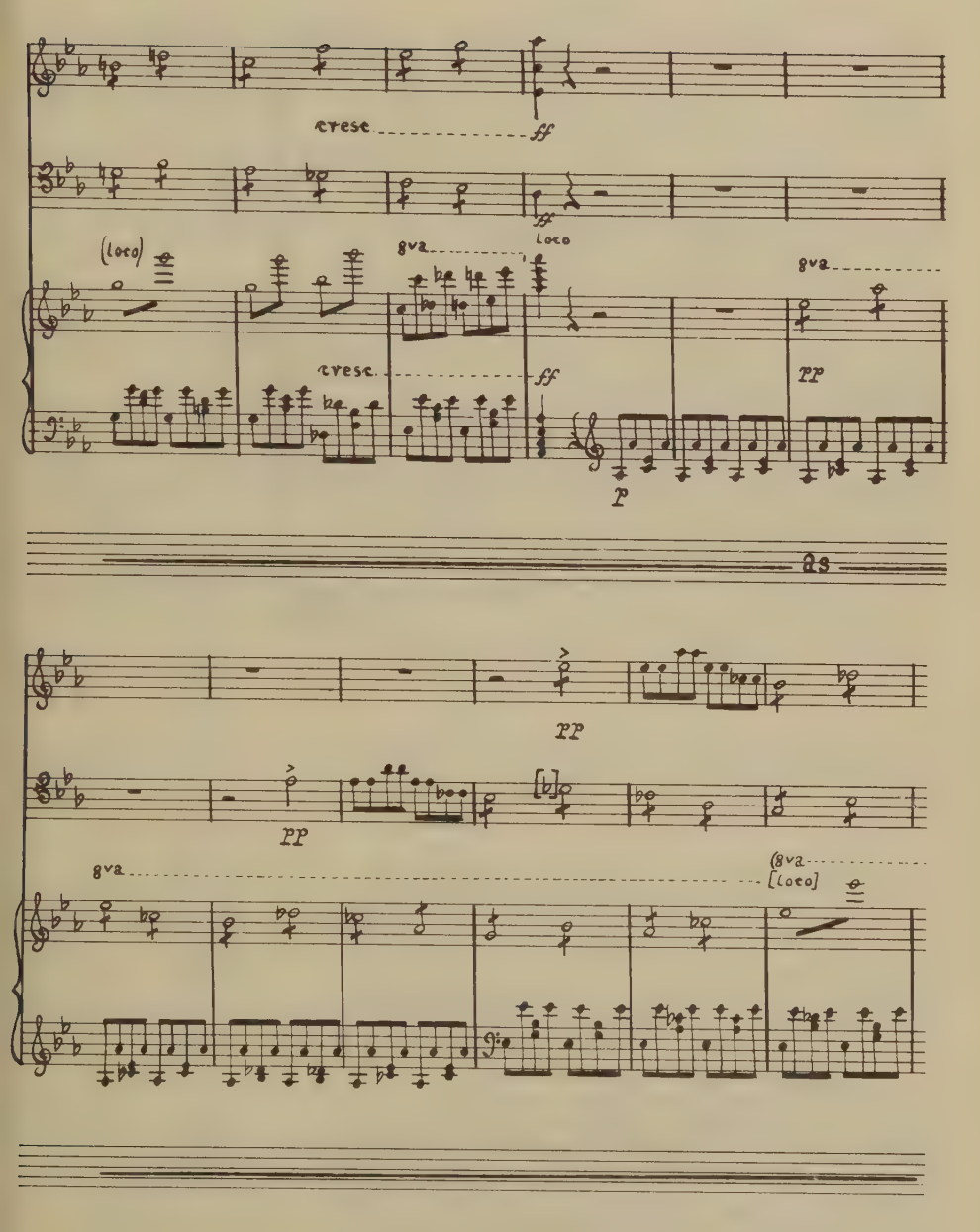

337
Beispiel 17:
Viol.
(pp)
f
(pizz)
arco
Vlc.
(pp)
f
8
loco
Klav.
f
d
in der 2. Fassung gestrichen:
8va
[loco]
ff
f

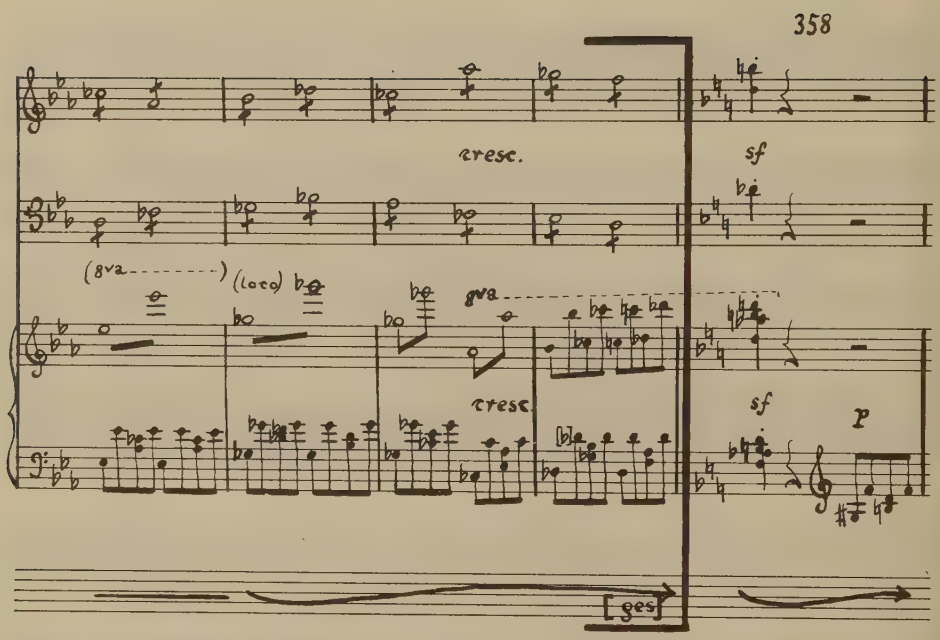

340
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
3

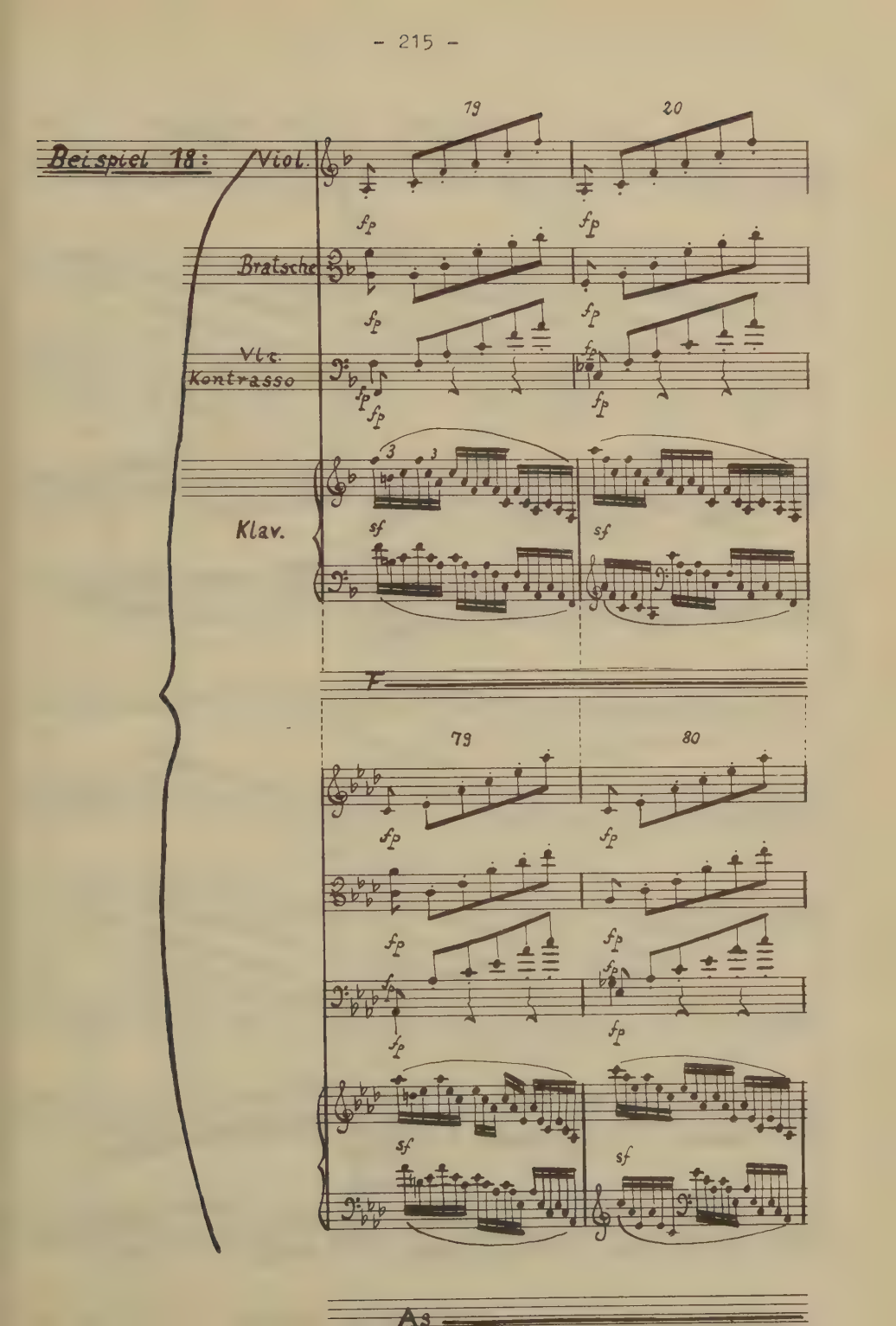

350
sf
8va
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

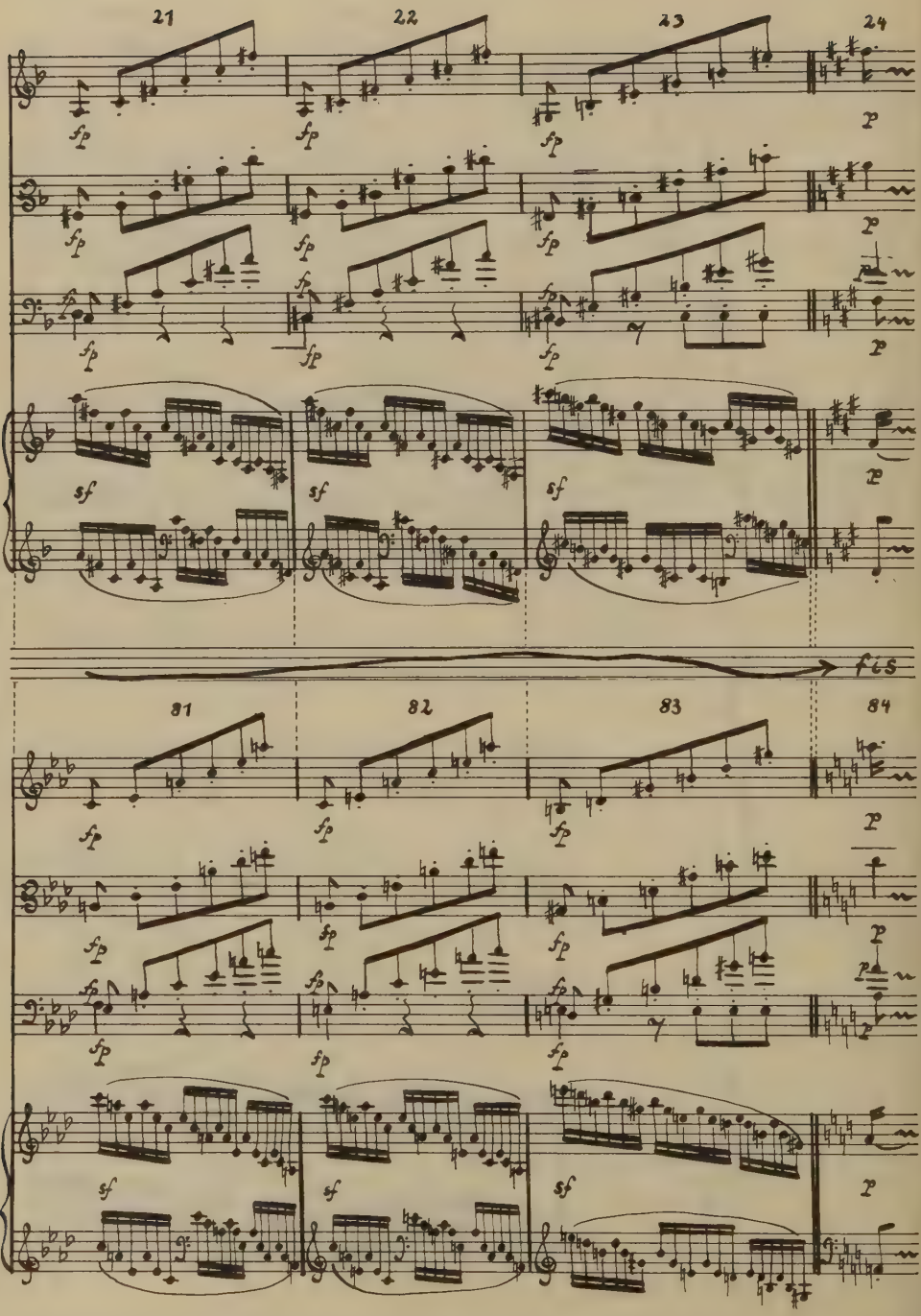

357
cresc.
cresc.
8va
cresc.
Die folgenden 50 Takte (s. S. ff) hat Schubert in der 2. Fassung gestrichen.
(f)
sf
sf
cresc.
sf
sf
sf
sf
sf
As


sf sf sf sf ff
sf sf sf sf ff
8va
pp
p
(As)
pp
pp
8va
(8va
[loco])


cresc
ff
ff
loco
(loco)
8va
8va
cresc.
ff
pp
p
as
pp
pp
8va
(8va
[loco]


358
cresc.
sf
(8va)
(loco)
8va
cresc.
sf
p
[ges]


Beispiel 18:
Viol.
Bratsche
Vlc.
Kontrasso
Klav.
79
20
fp
sf
3
F
79
80
As


21
22
23
24
fis
81
82
83
84

Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen.

a.a.O.	am anderen Ort
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
Anm.	Anmerkung
Anm.d.V.	Anmerkung des Verfassers
Auft.	Auftakt
Bd.	Band
Bde	Bände
bezw.	beziehungsweise
Bl.	Bläser
BWV	W. Schmieder, "Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S.Bach"
D.	O.E.Deutsch, "Franz Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order"
D	Dominante
D^{v}	Dominantseptnonakkord mit kleiner None ohne Baßton ("verminderter Dominantseptakkord")
D^{v}_{D}	Doppeldominantseptakkord mit kleiner None ohne Baßton ("verminderter Doppeldominantseptakkord")
Dg	Dominantgegenklang
ebda	ebenda
Erinnerungen	O.E.Deutsch, "Franz Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde"
Faks.	Faksimile
Fg.	Fagott
Fl.	Flöte
f.	folgend
ff.	folgende
Forts.	Fortsetzung
Hrn	Herrn
Hoboken	A.v.Hoboken, "J. Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis"

hrsg.	herausgegeben
int.	international
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Klar	Klarinette
Klav.	Klavier
Kgr.-Ber.	Kongreßbericht
K.V.	L.R.v.Köchel, "Chronologisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart" (4. Auflage, bearbeitet von A. Einstein)
m.	mit
mw.	musikwissenschaftlich
Ob.	Oboe
o.J.	ohne Jahreszahl
r.Hd.	rechte Hand
rev.	revidiert
s.	siehe
S.	Seite
s	Mollsubdominante
S	Dursubdominante
Sept.	September
Sp.	Spalte
Str.	Streicher
t	Molltonika
T	Durtonika
$\frac{t}{5}$	Quartsextakkord der Molltonika
T_7	Durtonika mit nachfolgender Sept im Baß
TP	verdurte Mollparallele der Durtonika
Trpt.	Trompete
u.	und
vgl.	vergleiche
Viol.	Violine
Vlc.	Violoncello
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

Literaturverzeichnis.

Adlung, J.
"Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit" (Erfurt 1758; Faks. hrsg. von H.J. Moser, = Documenta musicologica I, 4, Kassel und Basel 1953)

Adorno, Th. W.
"Mahler - eine musikalische Physiognomik" (Frankfurt 1960)

Albrechtsberger, J.G.
"Gründliche Anweisung zur Komposition" mit deutlichen und ausführlichen Exempeln zum Selbstunterrichte, erläutert und mit einem Anhange: Von der Beschaffenheit aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente (Leipzig 1790)

d'Alembert, J. le Rond
"Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau" (nouvelle édition, Lyon 1779)
s. auch unter Fr. W. Marpurg

Cottineau, Dom. L. H.
"Répertoire Topo-bibliographique des Abbayes et Prieures", (Macon 1939) 2 Bde

Deutsch, O. E.
"The Schubert Reader" (New York 1947),
" "Franz Schubert. Thematic catalogue of all his works in chronological order" - under the collaboration of Donald R. Wakeling (London 1951),

Deutsch, O. E. "Franz Schubert. Briefe und Schriften" (Wien 1954),

" "Franz Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde" (Leipzig 1957)

Drechsler, J. "Harmonie- und Generalbaßlehre" (Wien 1816)

Dupont, W. "Geschichte der musikalischen Temperatur" (Kassel 1935)

Eggebrecht, H. H. "Studien zur musikalischen Terminologie" (Wiesbaden 1955)

Eitner, R. "Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts" (2. Auflage, Graz 1959-1960)

Engel, H. "Die Quellen des klassischen Stiles", Report of the Eighth Congress, (Int. mw. Kgr.-Ber.) New York 1961, I, S. 285 ff.

Fétis, F. J. "Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique" (2. Auflage, Paris 1860-65)

Förster, E. A.
"Anleitung zum General-Bass"
(Leipzig o. J.)

Georgii, W.
"Klaviermusik"
(3. Auflage, Zürich, Freiburg i.Br. 1956)

Gerber, E. L.
"Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler"
(Leipzig 1812-14)

Hauptmann, M.
"Die Natur der Harmonik und der Metrik"
(2. Auflage, Leipzig 1873)

Hindemith, P.
"Unterweisung im Tonsatz" I
(2. Auflage, Mainz 1940)

Hoboken, A. v.
"J. Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis", Bd. I
(Mainz 1957)

Jacobi, E.R.
(Herausgeber)
s. unter J.Ph. Rameau

Jaspert, W.
"Franz Schubert. Zeugnisse seines irdischen Daseins"
(Frankfurt 1941)

Jelinek, H.
"Anleitung zur Zwölftonkomposition"
I. Teil (Wien 1952)

Keller, W.
"Handbuch der Tonsatzlehre"
Bd. I: Tonsatzanalytik (Regensburg 1957)

Kinsky, G.
(nach dessen Tod vollendet und hrsg. von H. Halm)
"Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Werke"
(München-Duisburg 1955)

Kirnberger, J. Ph.
"Die Kunst des reinen Satzes in der Musik" aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert
I. Teil (Berlin und Königsberg 1774),
von Kirnberger stammen die ersten 112 musikalischen Artikel (Buchstabe A-I) in J. G. Sulzer, "Allgemeine Theorie der schönen Künste"

Koch, H. Chr.
"Versuch einer Anleitung zur Komposition"
II Theil (Leipzig 1787),
" "Musikalisches Lexikon"
(Frankfurt 1802),
" "Handbuch bey dem Studium der Harmonie"
(Leipzig 1811),
" "Versuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Tonstufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die Dur- und Molltonart der übrigen Stufen auszuweichen"
(Rudolstadt 1812)

Köchel, L. R. v.
"Chronologisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts"
(4. Auflage bearbeitet von A. Einstein, Leipzig 1958)

Kurth, E.
"Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan"
(3. Auflage, Berlin 1923)

Louis, R. (u. Thuille, L.)
"Harmonielehre"
(9. Auflage, Stuttgart 1929)

Maler, W.
"Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre"
(4. Auflage, München 1957)

Marpurg, Fr. W.
"Handbuch bey dem Generalbass und der Komposition", I,
(2. Auflage, Berlin 1762),

" (Übersetzer)
"Hrn d'Alembert, ..., Systematisch Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau" (Übersetzung der 1. Auflage, Paris 1752) Leipzig 1757

Mattheson, J.
"Der vollkommene Capellmeister"
(Hamburg 1739, Faks. hrsg. von M. Reimann, = Documenta musicologica I, 5, Kassel und Basel 1954)

Mendel, H.
(vollendet von A. Reißmann)
"Musikalisches Conversationslexikon"

Eine Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände
(Berlin 1870-83)

Mies, P.
"Franz Schubert"
(Leipzig 1954)

Misch, L.
"Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens"
(Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, 1958)

Oettingen, A. v.
"Das duale Harmoniesystem"
(Leipzig 1913)

Pfrogner, H.
"Die Zwölfordnung der Töne"
(Wien 1953),
" "Der Dominantseptakkord und seine enharmonische Stellung in Schuberts Harmonik"
Österreichische Musikzeitschrift, 2. Jg. (1947), S. 14 ff.,
" "Zur Theorieauffassung der Enharmonik im Zeitalter Mozarts"
int. mw. Kgr.-Ber. Wien-Mozartjahr 1956, S. 471 ff.

Preiß, C.
"Josef Drechsler", ein Tondichter aus "Alt-Wien"
(Leoben 1910)

Rameau, J.Ph.

"Traité de l'harmonie", reduite à ses principes naturels, (Paris 1722),

" "Génération harmonique",ou Traité de musique théorique et pratique, (Paris 1737),

" Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique", (Paris 1750), in Übersetzung und mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von E.Lesser (Wolfenbüttel-Berlin 1930),

" "Pièces de Clavecin" rev. Neudruck hrsg. von E.R.Jacobi (Kassel und Basel 1960)

Reicha, A.

"Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique",I (Paris 1818)

Rousseau, J.J.

"Dictionnaire de musique" (Paris 1768)

Schmieder, W.

"Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S.Bach" (3.,unveränderte Auflage, Leipzig 1961)

Schönberg, A.

"Die formbildenden Tendenzen der Harmonie" (Mainz 1954),

" "Harmonielehre" (5. Auflage, Wien 1961)

Sulzer, J. G.

"Allgemeine Theorie der schönen Künste"
2. Teil (2. Auflage, Leipzig 1792),
s. unter J. Ph. Kirnberger

Thayer, A. W.

"The life of Ludwig van Beethoven",
edited, revised and amended from the
original English manuscript and the
German editions of Herrmann Deiters
and Hugo Riemann, concluded, and all the
documents newly translated by H.E.
Krehbiel, 1. Bd. (New York 1921)

Thuille, L.

s. unter Louis, R.

Vetter, W.

"Der Klassiker Schubert"
2 Bde (Leipzig 1953)

Vogler, G.J.

"Tonwissenschaft und Tonsetzkunst"
(Mannheim 1776)

Walther, J.G.

"Musikalisches Lexikon oder musikalische
Bibliothek"
(Leipzig 1732; Faks. hrsg. von R. Schaal,
= Documenta musicologica, I, 3, Kassel
Basel 1953)

Weber, G.

"Versuch einer geordneten Theorie der
Tonsetzkunst"
(3. Auflage, Mainz 1830-32, 4 Bde).

L e b e n s l a u f

Am 7.6.1930 wurde ich, Elmar S e i d e l , in Frankenstein/ Schlesien geboren. Ich bin deutscher Staatsangehörigkeit. Nach dem Besuch der Volksschule (Ostern 1936-Ostern 1940) war ich von Ostern 1940 bis Kriegsende Schüler der Oberschule meiner Heimatstadt, nach der Vertreibung aus Schlesien im Mai 1946 Schüler der Oberschule für Jungen in Peine/Niedersachsen, wo ich Ostern 1949 die Reifeprüfung bestand.

Von Sommersemester 1949 bis Sommersemester 1953 studierte ich an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold Komposition (Prof. Bialas), Theorie (W. Keller), Klavier (Prof. Haass und A. Hennige), Chorleitung (Prof. Thomas) und Orgel (Prof. Dr. Schneider). In Detmold bestand ich die staatlichen Privatmusiklehrerprüfungen in Komposition und Klavier. Herbst 1953 bis Sommer 1954 war ich als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes Schüler von Olivier Messiaen in Paris. Wintersemester 1954/55 bis Wintersemester 1955/56 studierte ich Schulmusik an der staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt/Main, wo ich Frühjahr 1956 die Prüfung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen, Fachrichtung Musikerziehung, bestand - Sommer 1957 die Prüfung in Französisch als nichtkünstlerischem Beifach. An der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main studierte ich von Wintersemester 1954/55 bis Sommersemester 1958 Musikwissenschaft, romanische Philologie und Pädagogik. Herrn Prof. Dr. Helmuth Osthoff, meinem hochverehrten Lehrer, verdanke ich die Anregung zu einer Dissertation über die "Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts". Wertvolle musikalische Anregungen empfing ich ferner aus Vorträgen von Herrn Prof. Dr. Adorno, mit dem ich über Musik auch manches Gespräch führen durfte. Außerdem hörte ich bei Herrn Prof. Dr. Gennrich, Herrn Prof. Dr. Stauder, Herrn Prof. Dr. Lommatzsch, Herrn Prof. Dr. Freiherrn von Richthofen, Herrn Prof. Dr. Sckommodau, Herrn Prof. Dr. Rang, Herrn Prof. Dr. Weinstock, Herrn Dr. Biagioni, Herrn Dr. Hojer, Herrn Dr. Widloecher und Herrn Dagorne.

Druck: Heidelberger Reprographie A. Grosch